ANTONIO BUERO VALLEJO: EL TEATRO DE LA VERDAD

Antonio Buero Vallejo (1916) se revela como dramaturgo de talento en su primera obra estrenada, *Historia de una escalera* (1949) (1), premio nacional y rotundo éxito. Es *Historia,* dentro de la aguda crisis teatral (2) de la posguerra española, la reacción a un teatro convencional anodino; marca el comienzo del teatro realista, crítico, dialéctico, al que seguirán las obras de Sastre, Muñiz y Olmo (3).

Interesa estudiar como el primer drama de Buero —y todavía su mejor drama— se construye en torno al problema que estructura toda su producción posterior: *La verdad.* El análisis de *Historia* es esencial como punto de partida de la trayectoria artística del autor. Su teatro presenta el drama cotidiano del hombre, sus ilusiones y sus desengaños, y su aspiración a una felicidad inaccesible; pero es sobre todo el drama de la revelación de la verdad íntima, recóndita y secreta para uno mismo.

En *Historia* la acción avanza en el doble carril del engaño-desengaño; la juventud discurriendo en el engaño; la edad madura y la vejez, aleccionadas por la amarga experiencia, en el desengaño. La vida humana en su angustioso ciclo gira constante e inexorable. La muerte, término al dolor de la existencia, es el destino último ineludible.

---

(1) Constamos la fecha del estreno de la obra. Nuestro estudio incluye solamente las obras estrenadas en España. Excluimos, por tanto, *El terror inmóvil* (fragmentos de una tragedia irrepresentable) (1949); *La doble historia del doctor Valmy* (1964); *Mito* (libro para una ópera) (1967).

(2) Juan Rodríguez Castellano: «Un nuevo comediógrafo: Antonio Buero Vallejo», *Hispania,* XXXVII (1954), pp. 17-25; del mismo autor, «Los premios nacionales», *Hispania,* XXXVIII (1955), pp. 291-293; Cyrus C. De Coster, «The Theatrical Season in Madrid, 1954-1955», *Hispania,* XXXIX (1956), pp. 182-185. Véase sobre la crisis del teatro español: Edwin J. Webber, «The Problem of the Spanish Theater Today», en *Ibid.,* pp. 63-67; M. L. Rodríguez, «El drama español contemporáneo», *Indice* (abril 1957), p. 12; J. R. Castellano, «Estado actual del teatro español», *Hispania,* XLI (1958), pp. 431-435; A. Wilson Server, «Notes on the Contemporary Drama in Spain», *Ibid.,* XLII (1959), pp. 56-62; J. Campmany, «Exequias de un año teatral», *Indice* (mayo 1956), p. 14.

(3) D. Pérez Minik: *Debates sobre el teatro español contemporáneo* (Santa Cruz de Tenerife, 1953), pp. 283-284; del mismo autor, «Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles», *Insula, núms.* 224-225 (1965), pp. 3-30; Guillermo de Torre, «Dos dramas fronterizos», *Indice* (febrero 1957), p. 21.

Hay que distinguir en *Historia* su orden cronológico interno, del puramente mecánico externo. En el segundo acto, Fernando y Elvira, con su hijo en brazos, suben la escalera apenas el féretro del señor Gregorio acaba de descender por ella: es el comienzo y el final del ciclo humano, nacimiento y muerte; la vida que empieza en contraste con la que termina. En el tercer acto, Manolín, fumando a hurtadillas en el descansillo, es la repetición de ese ayer a que Fernando alude con nostalgia en el acto primero: «Ayer éramos tu [Urbano] y yo dos críos que veníamos a fumar aquí a escondidas los primeros pitillos» [107] (4). Los jóvenes del primer acto serán en el tercero lo que sus padres son ahora; los hijos de los jóvenes de hace treinta años, ocupan el lugar y tienen las esperanzas de aquéllos.

Los personajes inconscientes de la repetición angustiosa de la existencia pueden, sin embargo, reconocer en los muchachos de hoy, los jóvenes de hace treinta años. Carmina ve en Fernando, hijo, al antiguo novio; Urbano, al antiguo rival.

Dentro del transcurso incesante del tiempo, las cosas se repiten con reiteración obsesiva. Doña Asunción tiene todos los meses «la misma historia» para el cobrador, que también todos los meses presenta la misma factura de la luz. Fernando cuenta a Urbano «lo de siempre». Generosa da igual respuesta cuando le preguntan por su marido:

> [Está] Muy disgustado... Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: ¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años si luego le ponen en la calle? [111, 115].

En el último acto, la pregunta de Paca, ya una anciana decrépita, «contrasta con la fuerza de una pregunta igual hecha veinte años antes» [142]. En cada acto tiene lugar una declaración de amor con las mismas palabras. En el primero, de Fernando a Carmina; en el segundo, de Urbano a Carmina. En el tercero, de Fernando, hijo, a Carmina, hija. Cuando Urbano pide a Carmina que sea su mujer accede ésta «traspasada por el recuerdo de un momento semejante» [125].

Todos los días los personajes suben y bajan en acto idéntico la escalera: todo lo que sucede es «viejo». Frases y acontecimientos son ecos de un pasado idéntico. Las voces son nostalgias vivas que vienen pertinaces del otro lado del tiempo, donde todo está decidido desde siempre. Las disyuntivas son ilusorias.

---

(4) El número entre paréntesis corresponde a la página de la cita en *Teatro español 1949-1950* (Madrid, 1951).

La felicidad es inaccesible, y tan desdichados los que logran unirse al ser que aman (Elvira a Fernando, Urbano a Carmina, Rosa a Pepe), como los que malogran sus ilusiones (Fernando y Carmina).

El desengaño es desmoralizador y lento; brota del doloroso descubrimiento de la *verdad íntima*. Para Fernando la elección entre Elvira y Carmina representa su conflicto interior: Casarse con la mujer elegida es en un nivel profundo la liberación del ambiente, la afirmación de su libertad individual inalienable. Fernando opta por la solución fácil: la boda ventajosa materialmente, porque carece de fuerza moral. Descubre su afinidad con Pepe, que vive a cuenta de las mujeres: «Has sido [Fernando] un cazador de dotes. En el fondo igual que Pepe. ¡Peor! ¡Porque tú has sabido nadar y guardar la ropa!» [145]. Rosa se entregó a la concuspicencia de Pepe por rebeldía, y Elvira, egoísta y dura, buscó obstinadamente en Fernando una dicha banal. Urbano es un pusilánime y Carmina carece de generosidad de corazón.

La acción avanza a la revelación de sus llagas espirituales en la feroz riña última. Estallan violentos el rencor y la amargura contenidos durante tantos años. Se desenmascaran los personajes, y aparecen por primera vez como verdaderamente son: vencidos, desvinculados en el vacío, sin posible comunicación en el irreparable silencio que definitivamente se ha instalado entre ellos, olvidados en un pliegue del tiempo en su mortalidad ineludible; angustiados en temerosa desconfianza en su ineficacia manifiesta de vivir; seres vulgares, atados a las circunstancias de sus existencias enormemente vulgares, se miran desde la enorme distancia que los separa.

Es su verdad la que rehúsan ver el sacerdote, el fariseo, el escriba y el saduceo de *Las palabras en la arena* (1949): «Hypocrites et égoïstes ils se refugient derrière la pretection des convenances et des valeurs officielles. Complaisants envers eux-mêmes, ils manquent de la plus élémentaire bonté a l'egard des autres... Ces quatres personnages son aussi l'illustration de l'abîme qui sépare la vérité officielle de celle que voit le Christ, de la vérité profonde que peut atteindre celui qui 'regarde au coeur', celui qui sais découvrir sous les apparences le fond de la nature humaine.» (5).

Ignacio, *En la ardiente oscuridad* (1950), lleva al centro de los ciegos la lucha interior que el hombre libra por la verdad: «... vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos... Yo os voy a traer la guerra y no la paz» (6). La pretendida dicha de los

---

(5) Jean-Paul Borel: *Théatre de l'impossible* (Neuchâtel, 1963), p. 158.

(6) *Teatro español 1950-1951* (Madrid, 1952), p. 121. Véase Marc Bernard, «L'ardente obscurité», *Les Nouvelles Litteraires* (París), núm. 1.579 (diciembre 5, 1957), p. 14; J. Corrales Egea, «Algo sobre el 'Goncourt' y más sobre el teatro», *Insula*, núm. 135 (1958), p. 5.

ciegos es hondo temor a reconocerse lo que irremediablemente son: moradores del espantoso ámbito de las tinieblas y la desesperación. Pero deben los ciegos enfrentarse con su angustiosa verdad, porque sólo de la verdad brota la hombría moral, lo único que puede liberarlos de su triste condición.

En *La tejedora de sueños* (1952), presenta Buero una original versión del mito clásico de Penélope: la esposa fiel al esposo ausente, que se burla con una estratagema de sus pretendientes.

En la versión de Buero a Penélope no la sostiene su virtud, sino el engañoso espejismo de sus ilusiones; la motivación de su aparente conducta ejemplar no es el amor conyugal; es el temor de que los rivales destruyan a Ansino lo que le impide entregarse a él. No es acto virtuoso su tejer y destejer el lienzo; es el pretexto para abandonar la vigilancia de ganados y viñas; mantiene con gusto la corte de pretendientes que arruinan el patrimonio para satisfacer su necia vanidad y emular a Helena, a quien, sin confesárselo, admira y envidia; se resiste con rígida obstinación a reconocer que enevejece, y sus pretendientes van tras las riquezas de la corona. Por su parte, Ulises ha perdido toda capacidad de amor y de fe; se presenta disfrazado de mendigo, no por prudencia, sino por cobardía (7); se propone conquistar palacio y esposa con un ardid indigno; no da la cara; teme, pusilánime, arrostrar la situación abiertamente. No es el anciano guerrero ennoblecido en las batallas, sino un viejo pérfido que busca vencer alevosamente a sus temibles contricantes.

La estructura de *La tejedora de sueños* es un juego hábil de antítesis y paradojas del mito clásico. La acción avanza al cruel confrontamiento de los esposos; a su definitivo desenmascaramiento. Penélope, mujer de alma árida e implacable, vive desvinculada del mundo real una existencia estéril. Ulises no ha emergido vencedor de la lucha con los años y la adversidad; habita un universo de pesadumbre flagelado por sus recuerdos. Los esposos, que el mito exaltó como ejemplaridad de lealtad y afecto, son dos extraños, aislados en el duro caparazón de su rencor.

Los personajes de *La señal que se espera* (1952) aguardan para salvarse la señal, que no llega porque carecen de fe (8), agobiados por el peso de sus conciencias culpables, de su suspicacia y su desoladora sordidez de espíritu. La señal milagrosa es la expresión ra-

---

(7) Marjorie Bourne: *Classic Themes in Contemporary Spanish Drama.* Disertación doctoral (Indiana, 1961), DA 22 (1961), pp. 1621-22; Guillermo Díaz-Plaja, «Sobre 'La tejedora de sueños', de Buero Vallejo», en *La voz iluminada* (Barcelona, 1952), pp. 179-183; R[amón] G[arciasol], «Los estrenos del mes: 'La tejedora de sueños', de Buero Vallejo», *Insula,* núm. 74 (1952), p. 12.

(8) Borel: *Théâtre,* pp. 187-190. Véase también Angel A. Borrás, «A Note on Buero Vallejo's 'La señal que se espera'», *Romance Notes,* 11 (1970), pp. 501-504.

diante de la fe, que los seres mezquinos no pueden tener: la prueba que da la verdad de lo que son los hombres.

En *Casi un cuento de hadas* (1953), el monstruo Riquet sufre una matamorfosis casi mágica, al tener la fuerza moral de encararse con su horrible fealdad física: su nueva forma es la expresión de su belleza interior; ha creado para uso particular un mundo luminoso de realidades sencillas, al sobreponerse a las suspicacias y malicias que su candor origina, se erige en artífice de su propio destino.

En *Madrugada* (1953), Amalia se reconcilia con su pasado y la memoria de su marido al osar elucidar los verdaderos motivos que han impulsado a Mauricio a su matrimonio y a su herencia. De la prueba emerge una mujer nueva, redimida del estigma de su caída, liberada para siempre de un pasado ominoso. Amalia es la hermana espiritual de Ana, protagonista de *Aventura en lo gris* (1949) (9). La resurrección moral de Ana brota al desafiar la joven una moral convencional para salvar al niño. La obstinación inquebrantable de Ana de permanecer en el refugio con Silvano es un abierto desafío a una sociedad hipócrita que impone un código de conducta sin vigilancia humana, al mismo tiempo que condena la guerra.

En *Madrugada* y en *Aventura en lo gris* el autor deja el conflicto dramático abierto; cae el telón final cuando las dos protagonistas han iniciado un nuevo capítulo de sus vidas. Buero da a entender tácitamente que no es una existencia fácil la que se les presenta, pero que poseen la fuerza de carácter para enfrentarse victoriosamente con los obstáculos que se les pongan al paso: son ante todo mujeres fuertes, cuya fuerza moral nace del conocimiento de sí mismas y del valor de enfrentarse con la verdad por muy dura que sea.

Irene o el tesoro (1954) plantea un tema poético entrañable: la transformación del sueño en realidad por la bondad misericordiosa; transformación radiante que el autor no acaba de elucidarnos. ¿Qué nos dice Buero Vallejo en esta obra? ¿Que Irene inventa en su profundo desamparo su hermosa fantasía consoladora? ¿Que tiene la pobre mujer acceso a esa región misteriosa de luz, vedada a los que no son puros y simples de corazón, a los egoístas, a los mezquinos? ¿Es Juanito la alucinación de un cerebro enfermo, de una desaforada imaginación, o es en verdad el ente sobrenatural que piadoso rescata a Irene de una áspera y estéril existencia? El camino deslumbrante, ¿es una ruta que conduce al extravío y a la muerte, o lleva a Irene a esa región de asombrosa y pura felicidad donde encuentra a su hijito? Es clara la filiación con la fábula: «Y entramos en la fábula

(9) Isabel Magaña Schevill: «Introducción», *Dos dramas de Buero Vallejo: «Aventura en lo gris», «Las palabras en la arena»* (New York, 1967), pp. 1-19.

que no es fábula, porque es la materialización visible de la ternura y de la poesía, donde satisfacción a una pobre alma conturbada, que no tiene nada de fabuloso» (10). Es, ante todo, la realización de lo imposible: la victoria sobre un mundo desesperante por una realidad interior, superior, más allá de las leyes físicas.

En *Hoy es fiesta* (1956) la acción transcurre en una humilde casa de vecindad, como en *Historia de una escalera;* ambas obras tienen el mismo ambiente de fatigosa rutina, de sutil desesperación. Se debaten los personajes entre sus dolores reales y sus ilusiones que dulcifican la aspereza de sus vidas. Sólo los fuertes arrostran la verdad: Silverio y Daniela.

Silverio, el intelectual bohemio que evadía su responsabilidad en la muerte de la niña de Pilar, la admite en introspección dolorosa: «... He querido engañarme a mí mismo... Practicando la bondad como quien cumple una penitencia, dedicándote mi vida a cambio de la verdad que te debía...» También Daniela, que ha alcanzado su mayoría de edad al intentar matarse, puede encararse con la verdad sin enmascararla como le explica Silverio: «... tú has dejado hoy de ser una niña, Daniela. Te has convertido en una mujer y tendrás que mirar a las cosas de cara, sin flaquear... Así es la vida, y a ti hay que decirte la verdad. Tú trabajarás, él [Fidel] ganará sus oposiciones; él y tu madre te harán sufrir. Tendrás que conllevarlos a los dos con paciencia... Tú serás la más fuerte en un hogar donde no faltarán estrecheces y penas...» (11).

La amarga clarividencia de las palabras de Silverio sólo se dirige a los espíritus fuertes; los débiles buscan la blanda esperanza que brinda la echadora de cartas.

La acción avanza a la revelación final y devastadora. Fidel, que presume de ser «muy bragado», es un pobre diablo, y «será siempre un niño»; Silverio lleva dentro «una fiera enferma, egoísta y sucia»; Daniela ha sido capaz de denunciar a su madre ante los vecinos movida por el odio.

Las cartas boca abajo (1957) es un drama sombrío de rencor y revancha. Las hermanas, Adela y Anita, se hallan vinculadas por un lazo más intenso que el amor; el remordimiento de conciencia y un hondo

---

(10) N. González Ruiz: «Críticas», en *Teatro español 1954-1955* (Madrid, 1956), pp. 181-183. Véase también G. Torrente Ballester, *Teatro contemporáneo* (Madrid, 1957), pp. 330-31.

(11) *Teatro español 1956-1957* (Madrid, 1958), p. 88. Véanse las críticas de M. Fernández Almagro, «Transfiguración del sainete», *A B C* (Madrid, 17 octubre 1956), p. 3; J. Guerrero Zamora, «Buero Vallejo y la esperanza», *Historia del teatro contemporáneo,* 4 vol. (Barcelona, 1961-67), IV, 79-92; M. T. Halsey, «Buero Vallejo and the Significance of Hope», *Hispania,* 51 (1968), pp. 57-66.

sentimiento de venganza (12). Son mujeres de alma yerta y existencia árida. Anita, implacable y envejecida, vive en el vasto universo de su silencio sólo para infligir a Adela terrible expiación. Adela, agobiada por el peso insoportable de su conciencia culpable, existe sin esperanza en la casa decrépita, donde los moradores se torturan mutuamente. Todos presos en el círculo estrecho, donde se debaten, se engañan en su cobardía. Adela no quiere el triunfo de Juan, sino su humillación. Juan, profesando despreciar a Ferrer Díaz, lo envidia y teme. Juanito no se siente rechazado por la mediocridad intelectual de su padre, como explica, sino por su fracaso social. No es el joven idealista que se cree; está presto a rendir su integridad moral por ventajas materiales. Es parte de una generación eficiente y pragmática de la que difícilmente surgirá un movimiento de regeneración o renovación espiritual.

Un soñador para un pueblo (1958) es un drama histórico que no sigue la historia con fidelidad rigurosa; toma de la época su ambientación y los elementos principales de la anécdota política en la que se basa la acción (13). Esquilache, el único hombre que comprende la gravedad del momento histórico por el que atraviesa la nación, desea salvarla de una ruina inminente. La tarea que se propone es titánica. Fracasa en su empresa porque no es el hombre puro que requiere tan alta misión:

> *Esquilache.*—... ahora en el momento de la verdad... He sido abnegado en mi vejez porque mi juventud fue ambiciosa... Intrigué, adulé durante años... Mi castigo es justo y lo debo pagar. No se debe intentar la reforma de un país cuando no se ha sabido conducir el hogar propio. Nada se puede construir sobre fango, si no es fango (14).

El autor implica, pues, que es el hombre sin culpa, el marcado para la honrosa empresa. Se introduce así el tema de la culpa que surge también en *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo* y otras obras posteriores *(El concierto de San Ovidio* y *El tragaluz),* que dan una

---

(12) P. Rodríguez: «Buero Vallejo, las cartas boca arriba», *Arriba* (Madrid, 14, diciembre 1967), pp. 7-9; F. C. Sainz de Robles, «Una crítica mía», *Teatro español 1957-58* (Madrid, 1959), pp. xv-xxiv; M. T. Halsey, «Lack of Communication in Two Plays of Buero Vallejo», *Romance Notes*, 10 (1969), pp. 233-237.

(13) R. Vázquez Zamora: «Críticas», en *Teatro español 1958-1959* (Madrid, 1960), pp. 197-198; J. M. García Escudero, «Un soñador para un pueblo», *Ya* (Madrid, 1 enero 1959), p. 5; del mismo autor, «El teatro de Buero Vallejo», *Punta Europa*, núm. 41 (Madrid, 1959), pp. 50-69; M. T. Halsey, «The Dreamer in the Tragic Theater of Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1968), pp. 265-85; del mismo autor, «The Rebel Protagonist: Ibsen's 'An Enemy of the People' and Buero's 'Un soñador para un pueblo'», *Comparative Literature Studies*, 6 (1969), páginas 462-71.

(14) *Teatro selecto de Buero Vallejo* (Madrid, 1966), 318.

dimensión trágica a la obra de Buero Vallejo, que estudiaremos más adelante, en su lugar correspondiente.

La estatura de Esquilache se agranda en contraste con los hombres que lo rodean y entre los que descolla. Hay grandeza en el momento de su derrumbe, en el que «se vence sobre la mesa con un gesto de dolor y gime sordamente» (15). Su sentido de misión le da estatura trágica. Del reconocimiento de su íntima miseria brota su grandeza. Al renunciar a la guerra civil y a la venganza sobre sus enemigos, su derrota política se vuelve victoria sobre sí mismo. El destierro es el castigo a su antigua culpa, y se somete consciente de su anhelo de expiación, desde la sabiduría del nuevo conocimiento de sí mismo.

Las Meninas (1960) no tiene carácter biográfico documental, es «Una fantasía velazqueña», como la definió acertadamente el autor. Velázquez en la obra es el artista con un deber ineludible ante su vocación; pero su responsabilidad primera es su dignidad humana; al defender la Venus de la destrucción, no lucha por su arte o la belleza, sino por la verdad que el cuadro simboliza: «la verdad... tiene que esconderse como mi Venus» (16). Pedro le aconseja mentir si es necesario para salvar su arte. Velázquez hace lo contrario. Sacrifica con enorme dolor y lágrimas el arte por la verdad. Decir la verdad en la corte de Felipe IV es caer en desgracia; no realizar la obra maestra que el pintor proyecta. Por encima de su indiscutible superioridad de gran artista, Velázquez es grande por el valor en asumir las consecuencias de sus actos y convicciones.

La verdad en *Las Meninas* es la desoladora situación del país. El pueblo, extenuado por las guerras, sufre la rapacidad de los funcionarios reales, el servilismo y la ignorancia de la aristocracia, la inconsciencia del monarca. Esta verdad es triste y peligrosa, su posesión abrumadora. Pedro —el mendigo filósofo, jefe de los rebeldes— surge en el momento en que Velázquez clama por «alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos», a sobrellevar «La verdad [que] es una carga terrible» (17). La muerte de Pedro en el momento crucial en que Velázquez se enfrenta con el rey enfatiza la soledad del hombre ante su destino, y la responsabilidad inalienable del individuo por sus actos.

La figura de Velázquez se agiganta cuando amenazado por la nobleza y la inquisición, sostiene lo que cree y sabe es verdad. Se elucida así el significado del cuadro de *Las Meninas;* el pintor ocupa el primer término, mientras el rey aparece en el fondo, reflejado vagamente en

(15) *Teatro selecto de Buero Vallejo* (Madrid, 1966), p. 217.
(16) *Ibíd.*, p. 461.
(17) *Ibíd.*, p. 371.

un espejo, porque se es hombre al mantener la verdad y poseer la fuerza de ser fiel a uno mismo (18).

En *El concierto de San Ovidio* (1962), Valindin, el empresario feroz, ultraja profundamente a los ciegos en su dignidad humana: convierte a los infortunados arteramente en la chacota de un público cruel que paga para reírse de su desgracia. David —nombre simbólico— quiere libertar a sus compañeros de la servidumbre ominosa, y la burla a las que somete el empresario de circo; quiere también David despertar a los ciegos a su drama, hacerlos conscientes de su cobardía espiritual.

Valindin representa los valores pragmáticos de la sociedad, dominada por consideraciones de orden utilitario y profundamente cínica bajo las formas decrépitas de una moral convencional:

> *Valindin.*—¡Pero comeréis! ¡Dejad que se rían! ¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, tullidos! ¡Pues a dárselos! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa! (19).

Es la filosofía que endorsa Nazario, el pícaro tras la buena comida, el vino y las mujeres. Nazario simboliza lo brutal de la naturaleza humana entregada a los más bajos placeres materiales. En contraste, David —la rebeldía apasionada e irreductible del espíritu— se enfrenta con quien le convierte en espectáculo bufo.

La orquesta significa para David su humana reveindicación ante «los que ven»; su aspiración de ascenso donde «se vive de verdad». Se establece un duelo irrevocable entre el empresario sagaz y vil y el ciego idealista que culmina en el *climax* con la muerte de Valindin.

La acción avanza a la revelación de la íntima verdad de los personajes: los ciegos son cobardes, Valindin, un miserable; David, empujado por la desesperación, descubre su capacidad de violencia y odio; sin esperanza de liberación se convierte en un asesino: «Yo quería ser músico. Y no era más que un asesino» (20). A la prostituta la redimen su compasión y su bondad.

---

(18) Véase José Luis Cano: «Velázquez, personaje dramático», *El Nacional* (Caracas, 19 enero 1961), p. 8; G. Díaz-Plaja, «Velázquez, personaje teatral», en *Cuestión de límites* (Madrid, 1963), pp. 179-88; R. Doménech, «Notas sobre el teatro. Crítica de 'Las Meninas'», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 133 (Madrid, 1961), pp. 119-24; del mismo autor, «Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto*, núm. 11 (1959), pp. 3-8; J. Esteller, «En torno a 'Las Meninas'», *Acento cultural*, núm. 11 (Madrid, 1961), pp. 82-84.

(19) *Teatro selecto*, p. 543.

(20) *Ibid.*, 596. Son dignos de gran atención por su agudeza estas críticas: José Luis Cano, «Buero Vallejo y su 'Concierto de San Ovidio'», *Asomante*, 19, núm. 1 (1963), pp. 53-55; Ricardo Doménech, «'El concierto de San Ovidio' o una defensa del hombre», *Primer Acto*, núm. 38 (1962), pp. 15-17; José G. Manrique de Lara, «El concierto de San Ovidio», *Poesía Española*, núm. 120 (Madrid, 1962), pp. 3-4; H. Paulielo de Chocholus, «El procedimiento grotesco en 'El concierto de San Ovidio'», *Cuadernos de Filología*, núm. 3 (Mendoza, Argentina, 1969), páginas 54-67.

En *El tragaluz* (1967) se plantea como eterno e insoluble misterio, la identidad del hombre: «¿Quién es ése? Es la pregunta que seguimos haciéndonos» (21). El drama expone la verdadera motivación de acciones que aparecen impulsadas por nobles sentimientos: «Lo fui atrayendo... hasta que cayó en el pricipicio..., yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad?» (22).

Los personajes principales de *El tragaluz* son dos hermanos: Vicente, el mayor, y Mario, y se presentan en irreconciliable antagonismo. Vicente es el triunfador a cualquier precio, y conoce las duras reglas del juego siniestro del éxito; se sirve sin escrúpulos para sus fines de los otros; contemporiza encanallado, en un mundo canalla sin justicia; destruye inclemente los obstáculos que estorban su ascenso social.

Mario es el juez implacable de su hermano; el continuador de la «religión de rectitud» inculcada por el padre; apóstol de la dignidad humana y la libertad de espíritu; desprecia «las bellas teorías» que legitimizan acciones nefandas (el mal inevitable para llegar al bien necesario, la caridad bien entendida). Mario rehúsa participar de los beneficios del éxito de Vicente, que condena. Para Mario toda actuación es impura: el hombre activo —deleznable, hipócrita, culpable— no observa, y por tanto no comprende la vida. Mario profesa elegir la pobreza y la especulación filosófica; es el morador del sótano, el espectador del desfile de una humanidad enigmática en el tragaluz.

El tragaluz es el sólo contacto con la realidad externa de los «hombres oscuros, habitantes más o menos alucinados de semisótanos» (23); es también un tren —el tren es a su vez la metáfora de la vida—, que se detiene fugazmente y hay que escalarlo atropellando todo, insensible al clamor de los que quedan en tierra desamparados: «¡Baja! ¡Baja!, te decía, lleno de ira desde el andén... Pero el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él» (24). El simbolismo del tragaluz aparece estrechamente vinculado al sótano, que es ese «andén» a que se refiere la cita transcrita. El sótano es también un refugio en la lucha sin tregua de la existencia: cobija a los heridos mortalmente (los padres), los fracasados (Mario).

La acción avanza, característica constante en la obra de Buero Vallejo, al descubrimiento de la verdad: porque «siempre es mejor saber, aunque sea doloroso» (25). Mario no es el idealista que se cree; se ha erigido en el fiscal de su hermano por odio antiguo. Su

---

(21) *El tragaluz, El sueño de la razón* (Madrid, Espasa Calpe, 1967), p. 87.
(22) *Ibid.*, p. 107.
(23) *Ibid.*, p. 88.
(24) *Ibid.*, p. 100.
(25) *Ibid.*, p. 87.

alarde de pobreza y desinterés son recursos para humillar a Vicente, a quien resiente como «el favorito de la casa» que le posterga en el afecto materno; en rencor intransigente y acerbo busca su destrucción final. Ha abrazado la defensa de Beltrán para infligirle terrible castigo. Además Mario se identifica con Beltrán —personaje invisible, ideal de hombre superior—, como quien desearía ser. En contraste con el alma turbia de Mario, descubre Vicente cierta conmovedora humanidad (26). No es el hombre endurecido en la corrupción; tiene un profundo sentimiento de culpa y expiación; frecuenta el sótano empujado por un presagio de lucidez profética que le compele a la confesión, y al perdón. Encarna, distendida angustiosamente entre los hermanos, es a pesar de su deleznable fragilidad, de «oro puro»; redimen su pasada cobardía su voluntad de amor y sacrificio, su sinceridad a prueba de formalismos rígidos a riesgo de su total desamparo. Ha resistido comprar con el engaño el matrimonio con Mario, garantía contra la visión horrible de un destino miserable de prostituta. Por su parte, los padres viven extraviados en un vasto universo de irrealidad, donde el dolor ya no puede alcanzarlos (27).

El sueño de la razón (1969) es como *Un soñador para un pueblo*, y *Las Meninas*, una «fantasía» por definición del mismo autor; la anécdota y la ambientación históricas son el punto de partida del drama; toma su título del capricho número cuarenta y tres: «El sueño de la razón produce monstruos», que el pintor explicó así: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas» (28). El *capricho* representa al pintor dormido sobre el escritorio; en torno en la oscuridad acechan inquietantes visiones de pesadilla: murciélagos, gatos y búhos gigantescos. Reconocemos en Goya el espíritu de la Ilustración; sin la razón los sentimientos y los ideales más puros se pervierten; la fe, el heroísmo, el amor patrio, la religión, dan lugar

(26) A. Martínez Montesinos y A. Fernández-Santos: «Polémica: 'El tragaluz'», *Primer Acto*, núm. 94 (1968), pp. 7, 8, 10; J. Monleón, «El experimento de Antonio Buero», *Triunfo*, núm. 281 (Madrid, 21 octubre 1967), p. 12; del mismo autor, «*El retorno de Antonio Buero*», en *Ibid.*, núm. 283 (4 noviembre 1967), pp. 14-17.

(27) *El tragaluz* ha merecido extensa crítica; téngase en cuenta también la siguiente bibliografía, que está muy lejos de ser completa: F. Alvaro, «'El tragaluz', de Antonio Buero Vallejo», en *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1967)* (Valladolid, 1968), pp. 138-155; Francisco de Cossío, «Lo real y lo esotérico», *A B C* (Madrid, 5 diciembre 1967), p. 3; Ricardo Doménech, «A propósito de 'El tragaluz'», *Cuadernos para el Diálogo* núm. 51 (Madrid, 1967), pp. 40-41; del mismo autor, «'El tragaluz', una tragedia de nuestro tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 217 (Madrid, 1968), pp. 124-36; Francis Donahue, «Spain's Theater of Commitment», *Books Abroad*, 43 (1969), pp. 354-58; A. Fernández-Santos, «El enigma de 'El tragaluz'», *Primer Acto*, núm. 90 (1967), pp. 4-6; del mismo autor, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre 'El tragaluz'», en *Ibid.*, núm. 90 (1967), pp. 7-15; David Ladra, «Tres obras y una utopía», en *Ibid.*, núms. 100-101 (1968), pp. 36-50; José M. Quinto, «'El tragaluz', de Buero Vallejo», *Insula*, núm. 252 (Madrid, 1967), pp. 15-16; Emilio Romero, «Un sótano y el tren», *Pueblo* (Madrid, 10 octubre 1967), p. 2.

(28) F. D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition* (New York, 1968), p. 92.

a la intransigencia más feroz, al chauvinismo estrecho, a la superstición más abyecta. Son precisamente éstos los males que afligen a España. La guerra de la Independencia, verdadera epopeya del pueblo español, ha concluido en el terror fernandino del segundo absolutismo. La España alucinante de los Caprichos de Goya es una visión angustiosa de su realidad. Hay una atmósfera ominosa en todo el país; las represalias crueles no siempre distinguen entre culpables e inocentes. Nadie está a salvo de las amenazas que acechan invisibles, imprevisibles: la denuncia por venganza o por codicia, la prisión, la ignominia, el tormento, la muerte.

El 5 de junio de 1823, el secretario de la embajada prusiana informa a su gobierno que a los doce días de la ocupación de Madrid por los franceses, *el ejército de la fe* saquea y asesina con completa impunidad. En Aranjuez el pillaje se lleva a cabo sin tener en cuenta a qué bando pertenecen los habitantes de la ciudad: «La suerte de Madrid y otras innumerables poblaciones es peor a la de una ciudad tomada por asalto; en ésta el orden se restaura cuando se apacigua el ansia de rapiña del ejército regular; allá se encuentra a merced de las bajas pasiones insaciables de la soldadesca» (29). La restauración absolutista de Fernando VII inicia una época que excede en horror al del período 1814-19.

El drama de Buero Vallejo se ubica en diciembre de 1823, y «las horribles pinturas de viejo» (30) es la visión genial de la época. El conflicto externo de la obra se construye en torno a la resistencia obstinada de Goya al terror fernandino: la voluntad inquebrantable del vasallo frente a la voluntad omnipotente del rey.

El conflicto interno de *El sueño* es el del hombre en rebeldía contra fuerzas superiores que le avasallarán: la tiranía de los otros hombres, la tiranía de sus instintos naturales, la tiranía del tiempo. Goya se rebela contra el progresivo desgaste de los años y la decrepitud; de aquí el significado del cuadro de Saturno; aparece en el muro para recordar a Goya, su caducidad, su irreparable destino de mortal efímero. La acción avanza al íntimo conocimiento de sí mismo y a la honda conformidad con su destino.

No importa la ausencia de fidelidad al Goya histórico (31). El Goya de Buero Vallejo existe en la obra de arte con vida autónoma, inde-

(29) F. D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition* (New York, 1968), p. 202.

(30) *El tragaluz, El sueño de la razón*, p. 124.

(31) Véase Robert J. Clemens: «European Literary Scene», *Saturday Review* (2 mayo 1970), p. 33; Eduardo Queizán, «Si amanece, nos vamos», *Primer Acto*, núm. 117 (1970), pp. 12-17; A. Fernández Santos, «Sobre 'El sueño de la razón'. Una conversación con Antonio Buero Vallejo», *Ibíd.*, pp. 18-27; del mismo autor, «'El sueño de la razón', de Antonio Buero Vallejo», *Insula*, núm. 280 (Madrid, 1970), p. 15; merece particular atención el interesante ensayo del profesor John W. Kronik, «Buero Vallejo y su sueño de la razón», *El Urogallo* núms. 5-6 (Madrid, 1970), pp. 151-56.

pendiente; es una figura gigantesca en la vasta soledad y el silencio impenetrable de su sordera que le aísla del mundo exterior. Un Goya de desdeñosa y taciturna altivez, atormentado por la pasión pantanosa por su amante y separado de ella por insalvable distancia; personaje de grandeza trágica marcado con la solemnidad de la derrota y de la muerte.

Es posible trazar varias directrices en el teatro de Buero tomando en cuenta el conflicto dramático y los personajes.

En primer lugar hallamos una muchedumbre de personajes —horteras, menestrales, jóvenes pueriles, profesores sin cátedra ni recursos— cuyo conflicto se presenta en términos de la cobardía moral y la voluntad inerte; mezquinos egoístas incapacitados para el amor; en su juventud alimentaron desaforadas ilusiones para terminar, endurecidos por el rencor, sin afectos ni ambiciones; seres ominosos sin una cualidad redentora, traidores a su autenticidad, en moral degradación. Así son los personajes de *Historia de una escalera, Las palabras en la arena, Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo;* y, a excepción de sus protagonistas, son también así los personajes de *Irene o el tesoro, La señal que se espera, Madrugada;* réplicas reiterativas y obsesivas de Fernando, su primer protagonista, tipo humano que justifica la frase de Kierkegaard: «No me quejo de que la humanidad sea malvada, me quejo de que sea abyecta» (32). El drama se desarrolla en interiores pobres, en una atmósfera fúnebre de desmayo, de aniquilamiento, donde a ráfagas brilla la luz radiante de la esperanza. El marco escénico es la proyección de la vida de estos personajes sin fuerza para realizar sus aspiraciones, sin valentía para enfrentarse con ellos mismos.

En *Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo* y *El tragaluz* presenta Buero el tema de la culpa. Silverio, Adela y Vicente son conciencias crónicamente enfermas, hipertrofiadas por el sentimiento de culpabilidad. Paralela a la revelación de la verdad de sí mismo, la acción avanza al descubrimiento gradual de un secreto; no el secreto indiscreto del teatro romántico, «schicksalsdrama», sino el vínculo entre el pasado y el presente, porque la culpa es ineludible y exige expiación. Se acerca Buero en estas obras al teatro de Ibsen.

En segundo lugar presenta Buero personajes de definitiva grandeza trágica (33): Ignacio en *La ardiente oscuridad,* David en *El concierto*

---

(32) Soren Aabye, Kierkegaard: *Fear and Trembling* (traduc. y citas de W. Lowrie) (Priceton University Press, 1941), xxi (traducción del inglés al español por el autor del presente ensayo).

(33) «... mi teatro intenta entrever algunos aspectos humanos que podríamos llamar trágicos, ya que mi interés primordial se basa en el aspecto trágico del hombre...» (Baltasar Porcel, «Antonio Buero Vallejo, a dos vertientes», *Destino* núm. 1.561 (Barcelona, 8 julio 1967), páginas 38-39. Véase también Manuel Díez-Crespo: «En torno a la tragedia», *A B C* (Sevilla, 5

de San Ovidio, Esquilache en *Un soñador para un pueblo,* Velázquez en *Las Meninas,* Goya en *El sueño de la razón;* tienen estos hombres, marcados con la pesadumbre de la incomprensión y la soledad, la fortitud espiritual que les capacita para llevar a cabo una gran misión; se acentúa su estatura en contraste con los otros hombres (34); aparecen en gesto heroico ennoblecidos por un hondo sentido de misión y de sacrificio personal.

Entre estas dos modalidades del teatro que estudiamos aquí, agrupamos, ya que no pertenecen a una ni a otra, *La tejedora de sueños* e *Irene o el tesoro.* Podemos definir la primera como una tragicomedia, la segunda como una fantasía.

Las obras de Buero estudiadas aquí ostentan como común denominador las siguientes características:

1) El conflicto dramático se construye en torno a una crisis moral, la suprema prueba de carácter, de la que el personaje emerge vencido o vencedor.

2) La obra se estructura en la ironía; en lo que se espera de la vida y lo que la vida concede, en la realidad y la ilusión, en lo que se cree ser y en lo que verdaderamente se es (35), constituye ello la peripecia dramática o la situación invertida aristotélica.

3) La historia o episodio de amor se halla estrechamente vinculada a la acción interna.

4) Hombres y mujeres, no importa su diferencia genérica, se enfrentan con un problema moral.

5) La acción avanza a la revelación gradual o súbita de la índole del personaje; a la verdad de sí mismo, de añeja raigambre en el teatro (recordemos *Edipo Rey* y *Hamlet).*

Podemos afirmar, tras el presente estudio, que el teatro de Buero Vallejo es un teatro ético (36); postula como premisa esencial el

---

noviembre 1967), p. 87; R. Roig, «Talante trágico del teatro de Buero Vallejo», *Razón y Fe* núm. 156 (1957), pp. 363-67; Isabel Magaña Schevill, «Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo», *Hipanofila* núm. 7 (1959), pp. 51-58.

(34) Son pertinentes en este punto de vista la crítica siguiente: Alvaro del Amo y José Bilbatua, «El teatro español visto por sus protagonistas. Mesa redonda con A. Buero Vallejo [y los autores]», *Cuadernos para el Diálogo* núm. 3 (Madrid, junio 1966), pp. 43-46; Manuel del Arce, «Antonio Buero Vallejo», *101 interviús por las buenas* (Barcelona, 1963) pp. 200-02.

(35) Véase mi artículo «Tema y símbolos en 'Historia de una escalera'», *Armas y Letras* (Monterrey, México), 9, núms. 3-4 (1966), pp. 31-41. Véase también José R. Cortina, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo* (Madrid, 1969).

(36) Charles V. Aubrun: «Le Théâtre espagnol engagé: Buero Vallejo et Sastre», Jean Jacquot (ed.), *Le Théâtre moderne, II. Depuis la deuxième guerre mondiale* (París, 1967), pp. 117-23; José Castellano, «Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo», *Punta Europa* núm. 75 (1962), 17-32 (1962), pp. 25-43; E. F. Bejel, «Lo social, lo moral y lo metafísico en el teatro de Antonio Buero Vallejo». Disertación doctoral (Florida State, 1970); R. Benítez Claros, «Buero Vallejo y la condición humana», *Nuestro tiempo* núm. 107 (Pamplona, 1963), pp. 581-93.

deber moral del hombre hacia la plena realización de su potencialidad humana, su ineludible responsabilidad ante sí mismo. Exalta el individualismo y la libertad de espíritu y conciencia como la más alta expresión del hombre; afirma la fe en su dignidad indestructible y en su capacidad de superación.

MARIA EMBEITA

Modern Languages,
Sweetbriar College.
SWEETBRIAR. Va. 24595
(U.S.A.)