mentos oníricos, trozos de otras novelas anteriores, pesadillas a la manera de Quevedo, divagaciones literarias y políticas, reflexiones morales, arrepentimientos, desdoblamientos de la personalidad, fábulas y anécdotas de la más extraña especie. El conjunto es apasionante. Es intenso, feroz, cruel en muchas ocasiones, trágico en su frustración, escrito con una sorda pasión contenida que traspasa todo el relato. Leer este libro es participar de un drama personal alucinante, conectar con una tragedia conmovedora y palpitante. Esto es algo respetable siempre, y sin duda aleccionador.

Crónica del alba es una obra frustrada pero contundente. Su primer volumen —una maravillosa historia de amor juvenil— es también una obra de arte incuestionable. Y, en conjunto, la serie novelesca más interesante y dramática publicada en España en los últimos lustros. Sender es ya un clásico. Y su cualidad de artista y testigo es innegable.—RAFAEL CONTE.

«EL TRAGALUZ», UNA TRAGEDIA DE NUESTRO TIEMPO

El reciente estreno de *El tragaluz,* un «experimento en dos partes», de Antonio Buero Vallejo (1), ha sido un verdadero acontecimiento teatral en Madrid. En primer término, porque *El tragaluz* puede considerarse, sin duda alguna, como un drama muy importante. En segundo término, porque, con este estreno, Buero Vallejo ha roto un silencio de cinco años. Un silencio —advierte José Tamayo en la nota del programa— involuntario por parte del autor, que en la actualidad aún tiene inéditos otro drama y el libro de una ópera.

Cinco años, he dicho, y quizá algún lector piense que he equivocado el número, pues, ciertamente, el último estreno de Buero, *Aventura en lo gris,* data de 1963. Pero es que *Aventura en lo gris,* aunque no había subido a un escenario hasta entonces, era muy anterior. Se publicó en 1954 (Revista *Teatro,* núm. 10), y fue una de las primeras obras que escribió Buero. En sentido estricto, el último drama era *El concierto de San Ovidio,* que se estrenó en 1962 con abierto

(1) Fecha de estreno: 7 de octubre de 1967. Teatro Bellas Artes, de Madrid. Director: José Tamayo. Intérpretes: Sergio Vidal, Carmen Fortuny, Lola Cardona, Jesús Puente, José María Rodero, Francisco Pierrá, Amparo Martí, Norberto Olmo y Mary Merche Abréu. Decorados: Sigfredo Burman. Figurines: Vicente Sainz de la Peña, Ayudante de dirección: Luis Balaguer. Dirección escénica: José Osuna.

éxito. Un silencio de cinco años es excesivo para un dramaturgo que, como Buero, ocupa un lugar de excepción en el teatro español de nuestros días. Búsquese la causa en los mecanismos de nuestra vida teatral y cultural, y adviértase la necesidad de renovar profundamente éstos, a partir de nuevos, de distintos criterios. Silencios así no pueden, no deben producirse.

Dos personajes, El y Ella, un hombre y una mujer de un siglo futuro, lejano, se dirigen a nosotros —supuestos espectadores también de ese siglo— para darnos a conocer un experimento. En esa época, merced a un extraordinario desarrollo científico, se ha hecho realidad un antiguo sueño del hombre: *recobrar* el pasado, reconstruir hechos y figuras del pasado, detectando sus huellas misteriosamente preservadas en el espacio. El y Ella, por ejemplo, han logrado detectar una historia ocurrida en España, en la segunda mitad del siglo xx. Esa historia —«oscura y singular»— nos va a ser mostrada de una forma peculiarísima: los detectores no sólo captan acciones, sino también pensamientos y sentimientos, convertidos en imágenes, de suerte que la experiencia nos va a enfrentar con una *realidad total,* en la que la frontera del mundo objetivo y el mundo subjetivo es dudosa, escurridiza, a menudo inexistente.

La acción dramática de *El tragaluz* avanzará, así, en un doble plano: el de ese siglo futuro, con las figuras de El y Ella, y con nosotros, espectadores; y el del siglo xx, con los personajes que integran esta historia trágica de una familia española. Más adelante observaremos cuál es la finalidad de este aparente juego, y en qué grado proyecta una luz especial sobre la historia narrada, al situarnos frente a ella desde una determinada perspectiva.

La historia trágica de una familia española, hemos dicho. ¿Qué historia es ésa? Ocurrió al terminar la guerra de 1936-39, y se ha prolongado en la vida de estos personajes hasta casi treinta años después. Tratemos de imaginar por un momento a esta familia, en la inmediata posguerra, en una estación, queriendo tomar un tren que los llevara hasta Madrid. Los padres y tres hijos: dos muchachos de diez a quince años, Vicente y Mario, y una niña pequeña, Elvirita. Los trenes venían muy llenos, repletos de soldados que regresaban a sus casas. No era fácil tomar un tren, en aquellas circunstancias. Como Vicente era un muchacho fuerte, ágil, el padre le había encomendado que llevara un saco con las provisiones y recursos de la familia; entre las provisiones, unos botes de leche para la niña. Llegó uno de aquellos trenes, y —fácil es imaginarlo— la gente se abalanzó materialmente sobre él. Entre la muchedumbre excitada, entre los gritos, los empujones, no nos es imposible distinguir a esta familia, todos

ellos muy excitados también, cogidos de las manos, intentando subir a ese vagón todos juntos, sin perderse. Vicente consiguió subir y, como los demás no podían hacerlo, el padre le ordenó que bajara. En medio del tumulto, la orden del padre, clara, terminante, que Mario recordará años después: «¡Baja! ¡Baja!». Los soldados empujaban a Vicente para que bajara, y el muchacho forcejeó con ellos, resistiéndose, decidido a no bajar, a marchar él solo a Madrid. Así ocurrió, en efecto, y con resultados muy graves. Mario, en la segunda parte del drama, recuerda asimismo cuál fue la reacción de su padre: «Aquella noche se despertó de pronto y la emprendió a bastonazos contra las paredes... hasta que rompió el bastón; aquella cañita antigua que él usaba. Nuestra madre espantada, la nena llorando, y yo escuchándole una sola palabra, mientras golpeaba y golpeaba las paredes de la sala de espera de la estación, donde nos habíamos metido a pasar la noche. Una sola palabra, que repetía y repetía: ¡Bribón!... ¡Bribón!» (2). Unos días después, la niña murió de hambre. Y todo ello fue un golpe tan duro para El Padre, que enloqueció.

En la familia no se ha reconocido nunca la verdad de aquel suceso. Por el contrario, se estableció una versión dulcificada, según la cual Vicente no había contraído responsabilidad ni culpabilidad alguna, ya que, si no bajó del tren, fue porque los soldados se lo impidieron. Esta versión —externamente aceptada por toda la familia, pero no creída, subjetivamente, por ninguno de sus miembros— se ha mantenido a lo largo de unos treinta años, que es cuando empieza la acción; es decir, el experimento.

A excepción de Vicente, la familia habita en una vivienda inhóspita: un semisótano, en el que hay un tragaluz, por el que se ven únicamente las piernas de los transeúntes que pasan. Es el agujero que encontraron cuando, al fin, pudieron llegar a Madrid, y del cual no han salido en todos estos años. Años difíciles, de estrechez económica. El Padre, que era empleado de un ministerio, fue depurado al terminar la guerra, y cuando le fue posible solicitar la reincorporación, no quiso hacerlo. Hoy vive sumido en la locura: constantemente, como si fuera una tarea, se dedica a recortar de las revistas ilustradas, las tarjetas postales, etc., las figuras humanas que allí aparecen, y guarda estos recortes en un fantástico archivo. Siempre pregunta lo mismo, ante cualquier fotografía: «¿Quién es ése?» La respuesta de su mujer, de Mario o de Vicente —cuando viene a ver a su

---

(2) Citamos por una copia mecanográfica que el autor ha tenido la amabilidad de prestarnos. No existiendo todavía edición alguna de la obra, este trabajo no habría podido hacerse, con tanta rapidez y detalle, sin esa deferencia. Muy explítico, nuestro agradecimiento.

familia—es invariable: no se lo pueden decir, porque, claro está, no lo saben. El, en cambio, les replica con esta enigmática afirmación: «Yo, sí».

Mario, decíamos, vive con sus padres. Trabaja a salto de mata, en «chapuzas» intelectuales: corrige pruebas de imprenta, escribe algún artículo, etc. Vicente, desde hace algún tiempo, ya no vive con la familia. Vive solo, en un apartamento, y tiene un alto cargo en una empresa editorial, que últimamente ha conseguido una ampliación de capital muy importante, al incorporar un nuevo grupo financiero a su sociedad. Este cuadro de personajes quedará finalmente completo si sumamos la figura de Encarna. Encarna es la secretaria de Vicente. Es una pobre muchacha, bastante ignorante, que conserva su trabajo porque, además, es amante de su jefe, de quien va a tener un hijo. A la vez, Encarna ama profundamente a Mario, quien desconoce por completo las relaciones amorosas de la muchacha con Vicente, y desea casarse con ella.

Esta breve descripción nos permite pasar ya a un examen minucioso en las figuras dramáticas, en busca de sus diferentes significados y del sentido último de la historia trágica.

☆

En la oposición Mario-Vicente se encuentran casi todas las claves del drama. Los buenos conocedores del teatro de Buero Vallejo saben que es muy típico en este autor establecer una oposición entre dos personajes (protagonista y antagonista), dotando a cada uno de ellos, la mayoría de las veces, de características psicológicas y formas de pensamiento sensiblemente iguales, o muy parecidas, en cada una de las diferentes obras. El esquema está básicamente fijado en el primer drama que Buero escribió, *En la ardiente oscuridad,* a través de la oposición Ignacio-Carlos, y no resultaría difícil reconocer esa misma antinomia, con unas variantes u otras, en casi toda la producción posterior. Pero observemos de qué manera particular se da en *El tragaluz,* que es lo que aquí nos importa.

Algunas afirmaciones o confesiones de Mario permiten comprender con claridad cómo es este personaje, cómo piensa, qué impulsos le mueven o le retienen en relación con la sociedad o con las personas de su alrededor. «Me repugna nuestro mundo—dice en una ocasión a su hermano—. En él no cabe más que comerte a los demás o ser comido. Y encima todos te dicen: ¡Devora antes de que te devoren! Te daremos bellas teorías para tu tranquilidad. La lucha por la vida... El mal inevitable para llegar al bien necesario... La caridad

bien entendida... Pero yo, en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado... aunque no devore.» Y en otro momento, a propósito de un escritor, Beltrán, por quien siente una viva admiración, dirigiéndose también a Vicente: «Le interesan cosas muy distintas de las que te obsesionan a ti. No es un pobre diablo más corriendo tras su televisor o su nevera; no es otro monicaco detrás de un volante, orgulloso de obstruir un poco más la circulación de esta ciudad insensata... El ha elegido la indiferencia (...). ¡El es otra esperanza! Porque nos ha enseñado que también se puede triunfar... aunque sea en precario.» Por último, señalemos esta réplica:

VICENTE: Se pueden tener ambiciones y ponerlas al servicio de una causa noble.

MARIO: Por favor, nada de tópicos. El que sirve abnegadamente a una causa no piensa en prosperar, y, por tanto, no prospera. ¡Quia! A veces incluso pierde la vida... Así que no me hables tú de causas, ni siquiera literarias.

En su tragaluz, indiferente a las llamadas de esa sociedad en la que «no cabe más que comerte a los demás o ser comido», escéptico, triste, honesto, contemplativo, solitario... He aquí una dimensión del personaje. Pero nos equivocaríamos si creyésemos que es la única, o la que más le caracteriza. Por debajo de este velo de apatía hay un espíritu vibrante, inquieto, muy fuera de lo común. A menudo se pregunta Mario si la idea obsesiva de su padre —«¿quién es ése?»— no esconderá un radical anhelo de la humanidad, bien distinto a la locura. Cuando eran niños, él y Vicente se sentaban ante el tragaluz y jugaban a adivinar quiénes o cómo serían los transeúntes que pasaban por la calle, y de los cuales únicamente veían las piernas. Entonces eran niños y eran inocentes. Hoy, Mario —que en algún sentido conserva una cierta forma de inocencia— también puede preguntarse, como su padre, ante una tarjeta postal, quién es ese hombre anónimo, fortuitamente retratado, inmovilizado, sin él saberlo, en una imagen. Y ha llegado incluso a pensar, dejando volar libremente su imaginación, cómo se podría averiguar quién es, llevando a cabo una inmensa y complicada investigación. Tarea imposible, sin embargo, como su razón le dicta y él reconoce:

MARIO: Tonterías, figúrate. Es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima.

VICENTE: *(Riendo.)* ¡El punto de vista de Dios! (3).

MARIO: Que nunca tendremos, pero que anhelamos.

(3) El autor añade aquí la siguiente y susgestiva acotación: *El Padre los mira fijamente.*

En este anhelo de Mario, ¿no reconocemos aquella pasión de absoluto que impulsaba al Ignacio de *En la ardiente oscuridad*? Anhelo de visión, de trascender las limitaciones de nuestra condición humana, de penetrar en los últimos misterios del hombre, del mundo y de la vida. Pasión de lo absoluto, del más neto corte unamuniano, que hace de la existencia un constante vivir desviviéndose, que hace fracasar todas las respuestas humanas al enigma de nuestra vida, porque siempre hay un último *porqué* incontestable que excede los límites de nuestra razón.

Repugnancia por la sociedad en que vive, de la que trata de separarse lo más posible, recluyéndose en su tragaluz; y pasión de lo absoluto, sentimiento de su propio existir en un nivel de permanente tensión entre la realidad y el deseo. He aquí las dos dimensiones del personaje estrechamente fundidas. No tomar en suficiente consideración cualquiera de ellas sería tanto como renunciar a comprenderlo.

Vicente, a su vez, se define como una figura antitética de Mario. Si Mario es un «contemplativo» —hace años, el autor habría dicho de él, como de otros muchos personajes precedentes, que era un «soñador»—, Vicente es un espíritu eminentemente práctico, un «activo». Sabe lo que quiere y la forma de conseguirlo. Carente de la escrupulosidad ética de Mario, se adapta a todos los compromisos, a todas las conveniencias que le garantizan la obtención de sus propósitos. El ingreso del nuevo grupo en la empresa editorial, por ejemplo, supone una cierta orientación que él, íntimamente, no comparte. Pero lo acepta, estimando que se trata de un juego hábil. Mario se lo recriminará: «¡Claro que entiendo el juego! Se es un poco revolucionario, luego algo conservador... No hay inconveniente, pues para eso se siguen ostentando ideas avanzadas. El nuevo grupo nos utiliza... Nos dejamos utilizar, puesto que los utilizamos... ¡Y a medrar todos! Porque, ¿quién sabe ya hoy a lo que está jugando cada cual? Sólo los pobres saben que son pobres.»

Esta sumisión de Vicente es la contrapartida de su pasión de mando. Al doblegarse a un poder superior a él, consigue la garantía de ejercer su poder sobre un microcosmos limitado, del que, en cierto modo, se siente como un dueño absoluto. También Mario se lo impugnará con estas duras palabras: «¡Ah, pequeño dictadorzuelo, con tu pequeño imperio de empleados a quienes exiges que te pongan buena cara, mientras tú ahorras de sus pobres sueldos para tu hucha. ¡Ridículo aprendiz de tirano, con las palabras altruistas de todos los tiranos en la boca!»

Incurriríamos en un error si viéramos en este personaje algo así como un compendio de maldades. En primer lugar, porque Vicente

vive en lucha consigo mismo, en lucha con su conciencia. En segundo lugar, porque todos sus actos se definen en relación con el medio social. Mario, al rememorar lo sucedido en aquella estación de posguerra, cuando Vicente los dejó abandonados, dirá: «... el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él». Si Mario ha elegido el tragaluz, Vicente, a lo largo de su vida, ha elegido... el tren. El tragaluz y el tren, como imágenes contradictorias, dejan ver en la figura de Vicente lo que en el fondo es: un arribista, un oportunista. Las conmociones sociales e históricas son propicias para la erupción social de este tipo humano, cualesquiera que sean las ideas que ostente. Una subversión de valores en las relaciones humanas —¡y cuán pródigo ha sido en ello nuestro siglo xx!— puede desviar las mejores energías de un individuo en contra de los demás y de sí mismo. El «activo» Vicente, en un mundo ajeno a la disyuntiva de devorar o ser devorado, probablemente habría encauzado sus energías hacia un fin positivo, habría hecho su vida de otra forma. Desde ese punto de vista, el personaje es tan víctima como sus propias víctimas, y tan digno de piedad como ellas. Ahora bien, sea cual sea el tiempo o el lugar en que se vive, hay siempre una íntima, intransferible libertad individual para elegir lo que somos, lo que vamos a ser. Vicente es víctima de su sociedad y de su tiempo, pero él ha elegido serlo. Es víctima y es culpable: todo a la vez. Cuanto más culpable, más víctima; cuanto más víctima, más culpable.

☆

A la primera parte del drama, de carácter expositivo, sucede una segunda parte en que presenciamos el juicio contra Vicente y su castigo inmediato.

Las razones que mueven a Mario a provocar ese juicio pueden deducirse de algunas afirmaciones de El y Ella. Por ejemplo:

> El: (...) siempre es mejor saber, aunque sea doloroso.
> Ella: Y aunque el saber nos lleve a nuevas ignorancias.

O esta otra afirmación de El: «Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase; ahora debemos recordar incesantemente, para que el pasado no nos envenene.»

Sin duda, Mario cree que durante años cabía olvidar las causas de la muerte de Elvirita y la locura del padre, o, en todo caso, que quizá no fuera oportuno remover heridas tan recientes. Pero, sin duda también, en un momento dado, piensa que no es posible sostener más

la ficción, que la verdad debe revelarse, para que el pasado no los envenene. La verdad, por trágica que pueda ser, es mejor que la mentira, por piadosa que ésta sea. De ahí que Mario, como un sañudo fiscal, alce su voz y acuse al hermano: «La guerra había sido atroz para todos; el futuro era incierto y, de pronto, comprendiste que el saco era tu primer botín. No te culpo del todo; sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles. ¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego; hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas... Y tu botín.»

Adviértase bien que, al rememorar los hechos del pasado, Mario intenta dejar clara la verdad de lo ocurrido. Y si acusa al hermano, no es tanto por su antiguo delito de muchacho, que a fin de cuentas disculpa, como por haber seguido haciendo víctimas. En primer lugar, Encarna. Esta parece como un reflejo de Elvira. No es casualidad que El Padre la confunda con la hija muerta: desde su lúcida demencia, reconoce en ella una nueva víctima inocente.

¿Adónde puede conducir la impugnación de Mario? El mismo no lo sabe, no ha sido capaz de prever los resultados, que van a ser espantosos. Sin embargo, por de pronto, hay algo positivo en esta tenaz revelación de la verdad: que Vicente se encare consigo mismo, con su propia conciencia. Se trata, además, de una búsqueda del propio personaje, al venir cada vez con mayor frecuencia a este tragaluz: en el fondo de sí mismo, anhela un perdón, que sólo El Padre puede darle. Oigámosle, a solas ya con su padre, esta confesión: «Es cierto, padre. Me empujaban. Y yo no quise bajar. Los abandoné, y la niña murió por mi culpa (...). Cuando me enteré de su muerte, pensé: un niño más. Una niña que ni siquiera había empezado a vivir (...). Sí. Pensé esta ignominia para tranquilizarme. Quisiera que me entendiese, aunque sé que no me entiende. Le hablo como quien habla a Dios sin creer en Dios, porque quisiera que El estuviese ahí... Pero no está y nadie es castigado, y la vida sigue. Míreme: estoy llorando. Dentro de un momento me iré, con la pequeña ilusión de que me ha escuchado, a seguir haciendo víctimas... De cuando en cuando pensaré que hice cuanto pude confesándome a usted y que ya no había remedio, puesto que usted no entiende... El otro loco, mi hermano, me diría: hay remedio. Pero ¿quién puede terminar con las canalladas en un mundo canalla?»

Repárese bien en la actitud del personaje: por un lado, reconoce su culpabilidad; por otro, nuevamente quiere engañarse a sí mismo, convencerse de que es inútil merecer un perdón, que nadie va a otor-

garle. Una vez más, su conciencia se doblega a su carácter eminentemente práctico. No se trata de un error circunstancial —que va a pagar muy caro, con su propia vida—, sino de una actitud hace tiempo elegida, de una manera de comportarse con los demás, durante todos estos años. Y cuando muere, a manos de El Padre, más que un asesinato de un loco, parece como si se cumpliera, ante nuestra mirada atónita, el designio de una antigua e implacable Dike. Como figura trágica que es, Vicente no encuentra el perdón que desea, sino el castigo que merece, pues no es cierto que «nadie es castigado y la vida sigue».

Resultaba forzoso llegar hasta aquí para preguntarnos qué es, qué significa la figura de El Padre. Una visión superficial del personaje nos diría de éste que es un anciano de setenta y seis años; un pobre demente que nos hace reír y nos mueve a compasión —porque la locura hace reír y, simultáneamente, mueve a compasión—; un loco que... al final resulta «peligroso»; un hombre cuya vida fue destrozada por la conmoción de la guerra, por la conducta del hijo, por la muerte de Elvirita. Según observa en una ocasión Mario, «no era un hombre al uso», sino que «era de la madera de los que nunca se reponen de la deslealtad ajena»; era «un hombre recto», que quiso inculcar a sus hijos «la religión de la rectitud». Su idea obsesiva de recortar muñequitos, de preguntarse siempre ante ellos quién es éste, y el otro, y el de más allá; su recuerdo impreciso pero imborrable del tren; su manía de mirar a la calle a través del tragaluz... Todos estos datos precipitan un tipo psicológico bien definido, apto para ser clasificado como un caso clínico. Pero lo extraordinario del personaje radica en que, además de ser todo esto que es, es también todo lo que sugiere. Si las figuras de La Madre y Encarna no contienen excesivas complejidades, y su posición en el desarrollo del drama es unívoca y de carácter primordialmente funcional, el personaje de El Padre, por el contrario, está cuajado de significaciones, de incitaciones, de plurivalencias.

Ocurre así por un evidente afán del autor, quien, en obras anteriores, ya ha creado numerosos personajes dotados de doble significación: real y alegórica. Por lo que se refiere concretamente a El Padre, subrayemos algunas coincidencias, demasiado llamativas para ser casuales: 1.ª, Vicente ha dicho que se confiesa ante él como si se confesara ante Dios, en quien no cree; y esa confesión, contrariamente a lo que imagina, no es inútil: El Padre le entiende y le castiga, como un dios terrible y justiciero; 2.ª, la pregunta obsesiva de El Padre —¿quién es ése?— no encuentra respuesta por parte de la mujer y de los hijos, pero él dice que sí lo sabe, y ya nos ha advertido Vicente que eso sólo podría saberse desde «el punto de vista de Dios»; 4.ª, ¿por qué

las figuras de El Padre y La Madre no las designa el autor con nombres propios, como hace en el caso de los demás miembros de la familia? ¿Quizá para que *el padre* sea *El Padre,* con mayúscula?

Resultaría innecesario añadir más coincidencias. Hay una cierta ambigüedad en esta figura, una ambigüedad premeditada, que permite encontrar en ella no sólo a un viejo demente, sino algo más, algo mucho más hondo y misterioso. Ninguno de los rasgos observados nos permitiría decir resueltamente que es un símbolo de Dios; mas, ante ellos, tampoco nos atreveríamos resueltamente a afirmar lo contrario. Es una figura equívoca, extraña, fascinante, como el Godot beckettiano. Con una diferencia, eso sí, y de suma importancia: este Godot *sí ha llegado,* y ha llegado, además, para castigar.

Pero estamos muy lejos, al hacer esta comparación, de proponer una sola interpretación del personaje. De algún modo es esto, y de algún modo es otras muchas cosas. Lo admirable de esta figura —sin discusión, una de las más logradas del teatro buerista— radica en las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece. No debe extrañar, por otra parte, que el autor haya buscado, conscientemente, esa meta. Recuérdese que lo ha hecho en ocasiones anteriores. Y recuérdese esta afirmación suya, hace unos años, que es todo un *leit-motiv* de su quehacer dramático: «Si una obra de teatro no sugiere más de lo que explícitamente expresa, está muerta. Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso» (4).

☆

La antítesis Mario-Vicente no podría reducirse de ningún modo a una oposición entre la bondad y la maldad como conceptos absolutos. Las siguientes palabras de Mario, después del terrible suceso, nos parecen muy reveladoras en tal sentido: «Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. Por eso volvió. A su modo, quiso pagar.» Y también: «El quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién? Yo nunca lo sabré... Nunca.»

El autor pretende a toda costa que sus personajes encierren problematismo; que no se conviertan en meros esquemas, que su antítesis sea viva y sugerente. «El mundo estaba lleno de injusticia, guerras

(4) Antonio Buero Vallejo: «Sobre teatro», en *Ágora,* núms. 79-82, mayo-agosto de 1963, monográfico sobre el teatro del autor, p. 13.

y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar», dice Ella en la segunda parte del drama. Más allá de los aspectos morales y psicológicos del conflicto, en estas palabras se resume la oposición Mario-Vicente y toda una grave frustración colectiva, a que esta historia «oscura y singular» nos remite. Historia oscura, singular y también amarga, muy amarga, con un final que es, que quiere ser esperanzador. Refiriéndose a la nueva vida que Encarna lleva en sus entrañas, dice Mario: «Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...» Es decir, unos hombres nuevos, limpios, no contaminados por tan graves desgarraduras, podrán un día acometer la tarea ante la cual sus mayores se han sentido impotentes: la de hacer un mundo nuevo, un mundo noblemente humano, donde no haya que devorar o ser devorado; donde no haya que decir, como La Madre dice: «Malditos sean los hombres que arman las guerras», porque en él no habrá más guerras; donde el hombre, cada hombre, se reconozca a sí mismo en los demás, pues a la pregunta «¿quién es ése?», se puede contestar, como Ella hace, dirigiéndose a los espectadores: «Ese eres tú, y tú, y tú. Yo soy tú y tú eres yo. Todos hemos vivido y viviremos todas las vidas»; un mundo en el que la libertad, la paz, la justicia, el amor, sean realidades cotidianamente vividas, y no palabras huecas o *slogans* de un momento.

También ahora, los buenos conocedores del teatro de Buero Vallejo asociarán sin dificultades este final son los de algunos dramas anteriores del autor. En *Historia de una escalera,* en *Hoy es fiesta,* en *Las cartas boca abajo,* en *Aventura en lo gris*—por citar sólo unos cuantos títulos—, encontramos, aunque sea en distinta gradación, una composición de lugar muy semejante: los personajes quedan vencidos y deshechos por la tragedia, pero unos hombres nuevos—unos jóvenes, unos niños—permiten que nos preguntemos si ellos serán capaces de construir todo lo que sus mayores no fueron capaces de construir. Es una pregunta tras la cual pugna por salir a flote una respuesta afirmativa, una enérgica esperanza en el futuro. Esta vez, a través de Mario, el autor hace muy explícita esa esperanza, a la par que—como siempre—mira sus personajes destrozados, rotos, con dolor y con melancolía.

Tras esta somera exploración en la historia trágica que hemos visto en escena, debemos volver al punto de partida: el siglo futuro, el plano desde el cual se nos ha invitado a contemplarla. Ese desdobla-

miento de planos, decíamos al comienzo, proyecta una luz especial sobre los sucesos escenificados. ¿Por qué? Oigamos a los personajes:

ELLA: La acción más oculta o insignificante puede ser descubierta un día. El misterioso espacio todo lo preserva.
EL: Cada suceso puede ser percibido desde algún lugar.
ELLA: Y a veces desde alguna mente lúcida.

Señalemos asimismo estas palabras de El, cuando ya el drama está a punto de terminar: «Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo xx, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado.»

Es suficiente. La finalidad de esta ficción radica en que, a través suyo, podemos ver más objetivada nuestra realidad contemporánea. Al invitársenos a contemplar esta historia de nuestro tiempo desde un tiempo futuro, ese ejercicio imaginativo nos sitúa en un nivel desde el cual podemos, más fácilmente, vernos y juzgarnos; enfrentarnos cara a cara con nuestra responsabilidad individual y colectiva. Nada de lo que hacemos, nada de lo que ocurre, es gratuito. Nuestra acciones humanas podrán percibirse siempre «desde algún lugar» o «desde alguna mente lúcida». Nuestra vida es un insoslayable compromiso con la verdad.

El recurso de emplear estos dos planos temporales (de hecho son tres, pues la historia consta a su vez de dos tiempos perfectamente diferenciados: un pasado y un presente) ha hecho pensar en una clara influencia de Brecht sobre este «experimento». Ese desdoblamiento de planos y la interpolación de los comentarios de El y Ella, dirigiéndose a los espectadores y rompiendo así la magia de la representación, recuerda de algún modo las técnicas distanciadoras de Brecht. Muy cierto. Mas también —¿por qué no?— los lamentos del corifeo y el coro ante las desgracias de la casa de Layo. Los rastreadores de influencias podrían haber pensado igualmente en Beckett, en Unamuno... Es curioso que los rastreadores de influencias se limiten a explicar éstas, por lo general, en función del autor de moda o de sus últimas lecturas. Nada de ello nos parece serio. Es snobismo, trivialidad.

Hemos citado a Unamuno, a Beckett... ¿Incurriremos en el snobismo que acabamos de criticar? Esperamos que no. Lo que queremos indicar es que existe una relación importante entre el «mundo» de Buero y el de estos autores, que, como Buero, han sentido «la impor-

tancia infinita del caso singular»: La importancia de la tragedia del individuo. Sin embargo, téngase bien en cuenta que el teatro de Buero esconde un universo muy personal, genuinamente personal, y que éste ya aparece definido, además, en los primeros dramas: *En la ardiente oscuridad, Historia de una escalera*... En páginas que verán la luz dentro de algún tiempo, hemos examinado con detalle cuáles son las coordenadas de ese universo dramático. Digamos aquí, resumiendo en dos palabras, que Buero se halla en una posición equidistante del teatro de vanguardia y del teatro épico, en la medida en que, esforzadamente, ha tratado de armonizar estos dos conflictos sólo en apariencia excluyentes o irreconciliables: la tragedia del individuo y la tragedia social. «Estáis presenciando una experiencia de realidad total; sucesos y pensamientos en mezcla inseparable», dice El a los espectadores. Estas palabras, mejor que cualesquiera otras, ilustran bien los propósitos del autor: hacer un teatro de raíces trágicas que exprese la *realidad total* del hombre, su realidad objetiva y su realidad subjetiva. Este propósito no es nuevo. Estaba ya en *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad*. *El tragaluz* no debe considerarse, pues, como una obra, digamos, de ruptura en la evolución del teatro de Buero. Más ajustado sería considerarla, en muchos aspectos, como una síntesis de anteriores experiencias dramáticas del autor.—Ricardo Doménech.

LIBRO DE HORAS

TRES EXORDIOS

I. Magia Blasco

Arcadio Blasco, el pintor y ceramista alicantino, acaba de cerrar sala en la de Santa Catalina, aneja al Ateneo de Madrid. Una docena de aclamadas exposiciones individuales dentro y fuera de España, participación en todas las Bienales y Trienales habidas y por haber, cuadros, murales, paneles suyos regados por museos y colecciones privadas del mundo; premios a granel, su buen par de resmas de textos y encomios, no impiden dos líneas de su presentación autobiográfica en el catálogo de la recién clausurada Muestra, exactamente las dos últimas líneas. Ahora resulta que Arcadio Blasco «se sumerge, *cree que por primera vez,* en ese mundo extraño y fabuloso que es la pintura».