



01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

VISION Y VIDENCIA EN ANTONIO BUERO VALLEJO:  
*EN LA ARDIENTE OSCURIDAD Y EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :

**DOCTORADO EN LETRAS**

PRESENTA :

**YOGENDRA**

TUTOR:

MTRO. ARTURO SOUTO ALABARCE

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



MEXICO, D.F.

DIV. DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

2005





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria  
para Gopal Bhaiya y Ajay Bhai

## Agradecimientos

Deseo ofrecer mis profundos agradecimientos al maestro Arturo Souto Alabarce sin cuyas orientación constante y siempre fructífera y paciencia sinfín hubiese sido imposible llevar a cabo esta labor. Gracias, profesor. También agradezco a otros profesores que forman parte del comité tutorial: doctora Eugenia Revueltas, doctora Paciencia Ontañón, maestro Federico Patán, doctor José María Villarrías, doctor Benjamín Preciado y doctor Chandra Bhushan Chaubey. Sus observaciones minuciosas y recomendaciones justas han sido sumamente enriquecedoras. Otro nombre que siempre me ha guiado en el camino educativo es el de doctora Vibha Maurya. Le agradezco profundamente por toda su ayuda.

Mis agradecimientos a las personas fuera del terreno educativo empiezan con el nombre de Andrea Chávez por su ayuda y afecto incondicional. También agradezco a Gopinadhan Hari por su entusiasmo inagotable, a Marcos Jassán por su hermandad, Ana Gabriela Peralta por su nobleza, a Rocío Millan, Armando Cintra, Inge Roeniger, Ricardo Riquelme, Carina Guzmán, la familia Prado, y a mis alumnos que me enseñaron mucho. Agradezco a la Coordinación de Letras, encabezada por doctora Nair Ferreira, por la ayuda que me han brindado.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>1. ANTONIO BUERO VALLEJO</b>	<b>23</b>
1.1. Nota biográfica	23
1.1.1 La vida	23
1.1.2 La obra	25
1.2. Los comienzos de Buero Vallejo	40
1.2.1. Las dos Españas	42
1.2.2. La represión y dominación por parte del sector gobernante	44
1.2.2.1. Ambiente político nacional	44
1.2.2.2. Ambiente político internacional	50
1.2.2.3 Sistema educativo y el peso religioso	53
1.2.2.4. Sector de agricultura e industria	60
Conclusión	61
<b>2. La verdad trágica de la ceguera</b>	<b>64</b>
2.1. La <i>psyche</i> de algunos personajes buerenses	65
2.2. Buero Vallejo: el teatro y su función	72
2.3. Algunos de los elementos importantes del género – tragedia	78
2.3.1. Tragedia moderna con elementos tradicionales	83
2.3.2. Lo “esperanzado”	91
2.4. La teatralidad	94

2.4.1. <i>En la ardiente oscuridad</i>	96
2.4.1.1. <i>Estructura externa</i>	96
2.4.1.2. <i>Modelo actancial</i>	97
2.4.2. <i>El concierto de San Ovidio</i>	102
2.4.2.1 <i>Estructura "externa"</i>	102
2.4.2.2. <i>Modelos actanciales</i>	103
Conclusión	105
<b>3. Visión y videncia</b>	<b>106</b>
3.1. Visión hindú: una interpretación	107
3.2. La Ilusión y la Realidad en el hinduismo	110
3.3. Visión buerense: otra interpretación	119
3.4. Videntes en un mundo de ilusos	124
3.4.1. <i>En la ardiente oscuridad</i>	124
3.4.2. <i>El concierto de San Ovidio</i>	133
<b>4. Del sentimiento trágico buerense</b>	<b>138</b>
4.1. Sobre las influencias conscientes e inconscientes	140
4.2. "Confesiones" buerenses	144
4.3. Obra unamuniana y conceptos buerenses	148
4.3.1. <i>Confrontar la realidad con la esperanza</i>	149
4.3.2. <i>Razón, fe y escepticismo</i>	153
4.3. Otras posibles semejanzas temáticas	161

<b>5. La lucha de Ignacio y David</b>	<b>167</b>
5.1. El ambiente en las obras buerenses	168
5.1.1. <i>En la ardiente oscuridad</i>	173
5.1.1.1. Carlos <i>el antagonista</i>	173
5.1.1.2. Otros integrantes del centro	179
5.1.1.3. Ignacio, <i>el protagonista</i>	185
5.1.2. <i>El concierto de San Ovidio</i>	188
5.1.2.1. Valindin <i>el antagonista</i>	192
5.1.2.2. Otros integrantes del "espectáculo"	199
5.1.2.3. David <i>el protagonista</i>	202
5.1.2.4. Valintín Haüy, <i>el phronimo</i>	204
<b>6. Conclusiones</b>	<b>207</b>
7. Bibliografía	211
7.1. Bibliografía directa	211
(obras dramáticas de Antonio Buero Vallejo ordenadas según fueron estrenadas)	
7.2. Versiones (por Antonio Buero Vallejo)	213
7.3. Autocríticas (Según fueron publicadas)	213
7.4. Libros sobre Buero Vallejo	214
7.5. Dedicatorios a Antonio Buero Vallejo	215
7.6. Hemerografía	216
7.7. Bibliografía general	217

# **INTRODUCCIÓN**

## **Planteamiento**

La aportación del teatro español a la literatura occidental ha sido de suma importancia. A lo largo de los últimos siglos, en este género se encuentran dramaturgos y sus obras cuya participación, además de que son magníficas obras literarias, en el ambiente sociopolítico y cultural desempeñan un papel importante. Nada más para mencionar algunos nombres podríamos recordar las obras teatrales de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de la Barca, Lope de Vega, etc. en el siglo de oro; de Zorilla en el romanticismo; de Jacinto Benavente y Benito Pérez Galdós a finales del siglo diecinueve y en los inicios del veinte; de Lorca en la época de la preguerra civil española; piezas teatrales valleinclanescas; y después de la Guerra Civil, obras de algunos de los más destacados dramaturgos como Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, entre otros. En la presente tesis analizamos dos obras teatrales del último de los dramaturgos mencionados arriba: Antonio Buero Vallejo.

Se dice que la literatura es el espejo de la sociedad y nos aventuraríamos a añadir que en aquél se puede ver la sombra real o simbólica de su época. En un espejo se refleja la imagen en tres dimensiones, mas en la literatura los rostros de una sociedad se pueden ver en varias dimensiones y dominios que pueden ser la interpretación a

nivel social, político, filosófico, histórico, entre otros. En este aspecto, el teatro ha desempeñado un papel importante en la sociedad española en varias épocas. El siglo pasado no es una excepción.

Basándonos en las obras literarias e históricas, cuando regresamos al pasado para contemplar los hechos importantes sucedidos en España en la primera mitad del siglo veinte, sin duda alguna podemos decir que la Guerra Civil española es uno de los hechos más decisivos en cuanto a los cambios en torno a la sociedad española en los aspectos socio-políticos, culturales y literarios. Esta etapa de la historia de España puede servir como una de las líneas de demarcación para analizar varios aspectos de su cultura, y en este caso el género teatral.

### **El ambiente teatral antes y después de la Guerra Civil española**

En varias ocasiones, Antonio Buero Vallejo –uno de los dramaturgos más destacados después de la Guerra Civil– propone: “Hagamos un teatro sincero”. ¿Y, en qué piensa cuando musita la palabra ‘sinceridad’ este participante activo y partidario de los que fueron “vencidos” en la Guerra Civil sucedida entre 1936 y 1939? Para llegar a una respuesta satisfactoria sería conveniente centrarnos en el campo intelectual y las situaciones de esta época que producían los frutos literarios y conocer un poco a sus cosechadores. Por tal motivo, nos

gustaría dar una breve introducción acerca de las tendencias principales de las dos épocas – preguerra y posguerra.

En el teatro anterior a la Guerra Civil percibimos principalmente las siguientes tendencias: La escuela benaventina: que se inicia en 1896 con el estreno de *Gente conocida*, de Jacinto Benavente. Esta tendencia descende de la alta comedia –nombre dado al drama burgués realista– del siglo diecinueve, el tipo de comedia que se considera una nueva forma de teatro realista, “mínimamente conflictivo y escasamente problemático”<sup>1</sup>, con el que Jacinto Benavente ya se había ganado el favor de público con su fórmula de sátiras sociales que no ofendían a nadie.

El segundo grupo de dramaturgos está formado por los descendientes del género chico, bajo cuya denominación se incluyen los sainetes en un acto, casi siempre con diálogo y cantables. Éste es un género híbrido, musical que deriva de la zarzuela en tres actos.

La tercera tendencia es el teatro poético que se ha aplicado a menudo de forma restringida a la pretensión de llevar el modernismo al teatro, y ofrecer la evasión hacia un mundo artificial de fantasía poética. Además del teatro poético, en la etapa de la preguerra se cultivan el teatro social y el de compromiso político. El primero, aunque fue relativamente

---

<sup>1</sup> María Montserrat Alás-Brun, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo, 1939-1946*, Barcelona Promociones y Publicaciones Universitarias 1995, p. 37.

innovador en su contenido, en realidad hereda formas dramáticas tradicionales. El segundo, el teatro de compromiso político, que ha sido llamado 'teatro popular' o 'teatro de urgencia', contiene la materia que indica que muchas de las obras de ese subgénero se compusieron para ser representadas en el frente.

Sería difícil negar que desde el siglo diecinueve hubo un relativo declive en la calidad literaria del teatro español.<sup>2</sup> Los escritores de "la generación del 98" criticaron fuertemente las obras de algunos dramaturgos que eran considerados mejores y exitosos en ese tiempo. Dentro de esa misma generación salió uno – Jacinto Benavente – que elevó el nivel del teatro de este país. Al principio de la segunda mitad del siglo veinte, en un pequeño artículo que aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos*, José Gordon critica tajantemente:

La realidad es que España carece de tradición dramática desde nuestro Siglo de Oro. El retraso que España lleva en teatro con el resto del mundo es desolador. Cuando en España triunfó Echegaray, Benavente, Linares Rivas, los hermanos Quintero..., en el mundo triunfa Strindberg, Visen, O'Neil, Pirandello, Lenormand...

---

<sup>2</sup> José Ramón Cortina, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1969 p. 11. "En el siglo XIX había decaído tanto el teatro español que las piezas de José Echegaray, un dramaturgo de segunda categoría, eran consideradas como lo mejor de la producción dramática del siglo. En realidad, sólo Benito Pérez Galdós trajo aires renovadores al teatro..."

Me parece que la comparación es elocuente. Basta para ello el darse cuenta que Jacinto Benavente es la figura máxima.<sup>3</sup>

Quisiéramos señalar que la opinión de este crítico nos parece demasiado fuerte y quizá un poco equivocada. El crítico da a entender que después del siglo de oro no hubo nada importante en el ambiente teatral en España. ¿Podría ser posible no mencionar el nombre de Zorrilla si hablamos del romanticismo? Incluso en la etapa que él menciona, no podemos ignorar la personalidad literaria de un escritor como Benito Pérez Galdós, que sin duda aportó algunas obras dramáticas renovadoras. Quizá algunos críticos objetarían<sup>4</sup> la opinión de que Galdós fuera uno de los mejores dramaturgos de su tiempo puesto que muchas de sus piezas teatrales fueron adaptación dramática de sus novelas y hasta las clasifican como novelas dialogadas, pero no se puede descuidar su aportación a este género con obras como *El abuelo* y *Cassandra*, entre otras. En cuanto a la recepción del teatro español al nivel internacional no se puede dejar de mencionar que los primeros dos dramaturgos en recibir el premio Nobel fueron de España. Eso sí que la recepción a nivel nacional no siempre se dio con mucho entusiasmo.

---

<sup>3</sup> José Gordon, "Ausencia dramática en los escenarios españoles", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 35, noviembre, 1952, p. 121.

<sup>4</sup> Francisco Ruíz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 365-371.

El escritor que tenía calidad sumamente creadora pero cuyas obras fueron incomprensiblemente ignoradas<sup>5</sup> fue Ramón del Valle-Inclán. La carrera dramática de este escritor de alta calidad comienza con un drama titulado *Cenizas* (1899) –adaptación teatral de un cuento previamente publicado— y se cierra con *Sacrilegio* (1927). Durante esos veintiocho años, este dramaturgo gallego dio a conocer muchas obras dramáticas a lo largo de varias facetas de su vida literaria, de las cuales son reconocidas la colección de *Las comedias bárbaras*, *La marquesa Rosalinda*, *Voces de gesta*, entre otras. Es reconocida la intensa labor literaria de este gran autor gallego y también varias ideologías que se hallan en su obra. De hecho, su “fracaso” como dramaturgo también insinúa el cambio que sufría el ambiente teatral de España en ese tiempo.

Otros autores como Azorín y Unamuno también dieron a conocer sus piezas teatrales, pero les fue difícil encontrar los directores que quisiesen tomar el riesgo de salir del teatro comercial de aquella época.

También cabe mencionar el nombre de un dramaturgo que tuvo éxito dentro y fuera de España – Alejandro Casona. Da mucho que pensar la experimentación entre fantasía y realidad en sus obras *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* y *Los árboles mueren de pie*. Dice Francisco Ruiz Ramón: “Las tres (obras) obedecen a una misma fórmula

---

<sup>5</sup> José Gordón, *op. cit.*, p. 120.

estética que se repite sin variaciones importantes en 1933, 1937 y 1949, sin que cuenten los dieciséis años transcurridos entre la primera y la última. Dicha repetición supone fidelidad a una fórmula y a un tema, pero también cierto inmovilismo interior en la evolución de una dramaturgia.”<sup>6</sup> Quizá el crítico tenga razón pero también se podría decir que este tema recurrente es una preocupación constante por parte del dramaturgo que se hace subterráneo temporalmente y luego resurge. A lo largo de su carrera dramática, Alejandro Casona escribió muchas piezas teatrales –algunas muy buenas y otras no de tanta calidad– entre las que se destacan: *Otra vez el diablo*, *Nuestra Natacha*, *La llave en el desván*, *La dama del alba*<sup>7</sup>.

En la segunda década del siglo veinte aparece Federico García Lorca y rescata al teatro español con sus maravillosas creaciones. Sus obras como *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *La casa de Bernarda Alba*, etc. trajeron renombre mundial al teatro español. Por la trágica muerte de este dramaturgo cayó el telón de una carrera que garantizaba llegar a nuevos horizontes. “Desaparecida esta gran figura, [Lorca] el teatro dramático de España se tambalea, cae.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 227.

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 239-240. “Los críticos afirman unánimes que *La dama del alba* es la mejor obra de Casona, [...] Fundamentalmente es un drama poético cuya significación y belleza reside en la intensa poetización de los personajes y su mundo, del lenguaje y de las situaciones.”

<sup>8</sup> José Gordon, *op. cit.*, p. 121.

Así que, en cuanto al gusto del público y la recepción, la situación del escenario dramático de posguerra civil, por razones políticas, culturales y económicas e incluso históricas, literariamente hablando –además de la matanza y el exilio de muchísimos intelectuales–, era relativamente insatisfactoria.

En cuanto a las temáticas, acerca de este fenómeno literario, específicamente teatral, escribe la crítica María Montserrat Alás-Brun:

En la década de los 40 pueden diferenciarse, en mi opinión, tres grandes tendencias: la continuista (que prolonga los moldes de géneros tradicionales, consagrados en las primeras décadas del siglo); la circunstancial, que responde a la situación política de la posguerra (con una rígida censura teatral y una ideología oficial que fomenta la exaltación de temas patrióticos y religiosos); y las nuevas necesidades del público teatral, mayoritariamente burgués, que desea a toda costa olvidar la tragedia de la guerra y las miserias del presente.<sup>9</sup>

La crítica lo escribe tomando en consideración el aspecto literario y en una etapa específica –desde 1939 hasta 1946– aunque se podría decir que esas tendencias continuaron también después, obviamente con algunas novedades y ciertos cambios. En cuanto al aspecto social y la

---

<sup>9</sup> María Montserrat Alás-Brun, *op. cit.*, p. 36.

mentalidad colectiva de la gente, Julián Marías confirma que la situación no fue muy diferente<sup>10</sup>.

En torno a las tendencias teatrales de posguerra, podríamos decir que sucedió lo que generalmente pasa después de cualquier acontecimiento histórico de semejante importancia – quedan tres tendencias: primera, continuar las tradiciones que existían antes del incidente; segunda, hablar de las consecuencias y situaciones actuales; y tercera, hablar de novedades con las masas que quiere olvidar el acontecimiento, en este caso la tragedia de la Guerra Civil.

Resumiríamos, que por varias razones el escenario literario teatral en España de posguerra seguía mirando con los ojos llenos de expectativas y deseaba acabar con la crisis. La situación socio-política y económica no era favorable. Acerca del comienzo de la segunda mitad del siglo veinte, escribe José Gordon:

El drama está ausente de nuestros escenarios. [...] lo que hay es falta de un auténtico teatro dramático. Pero nuestros empresarios han llegado a la conclusión de que como el teatro puro no es negocio, el drama no es comercial. [...] Prefieren el teatro de evasión, el teatro en 'verso', al teatro dramático.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Julián Marías, *Medicaciones sobre la sociedad española*, Alianza, Madrid, 1966, p. 36. "Hay algunos que solo quieren *seguir*, otros, *lo mismo solo que al revés*; algunos, por último, queremos *otra cosa*; pero no otra cosa cualquiera".

<sup>11</sup> José Gordon, *op. cit.*, p. 120.

En tales circunstancias, un dramaturgo –desconocido hasta entonces– consigue ganar el premio “Lope de Vega” por su obra *Historia de una escalera*, representada en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949, y que marca un hito en el teatro español de la segunda mitad del siglo. La recepción fue agradablemente sorprendente. Así empieza la carrera de Antonio Buero Vallejo, considerado por muchos el más importante dramaturgo español de su época. No pretendemos presentar a este autor como salvador del teatro español sino como un escritor cuyas muchas obras dramáticas tuvieron éxito a varios niveles: le gustaron al público, tienen temática que expresa más que sólo una crítica contra el sistema político, entre otras cosas.

A lo largo de la presente tesis hemos analizado varios aspectos de sus dos obras – *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*.

Cabe mencionar que las arriba mencionadas obras teatrales aparecieron en la época después de la Guerra Civil española, que tenía algo “especial” en cuanto a situaciones sociopolíticas y culturales. Una de las características principales de la literatura es su interés y capacidad de servir como un espejo en el que se refleja el ambiente de su época. Los escritores lo presentan, a veces de una manera real y otras veces simbólicamente. La obra completa buerense no es una excepción de lo mencionado. Sin embargo, al leerla cuidadosamente hallamos los

matices que insinúan que es algo más que sólo una literatura comprometida a nivel socio-político.

“España fue gradualmente invadida por el ‘politicismo’ [...] y esta condición hizo que casi nadie quisiera ver las cosas”<sup>12</sup>; estas palabras escribe un contemplativo y preocupado Julián Marías, y podríamos decir que en tal ambiente social, no es ninguna coincidencia que la ceguera sea uno de los temas y símbolos frecuentes en las obras buerenses. Los protagonistas de las dos piezas teatrales buerianas estudiadas en este trabajo son ciegos y a lo largo de toda la obra buerense la incapacidad física en general y visual en particular es un tema recurrente. Es decir, la incapacidad de no ver las cosas o ignorarlas consciente e inconscientemente era un tema que daba mucho que hablar en aquel tiempo. Podríamos decir que en la obra de Antonio Buero Vallejo el simbolismo de la incapacidad física es un tema, si se puede decir, casi omnipresente.

No cabe duda que la literatura buerense es una expresión de la sociedad de su tiempo, no obstante, el simbolismo y su presentación a través de los personajes hallados en aquélla contiene un aspecto que va más allá

---

<sup>12</sup> Julián Marías, *op. cit.*, p. 7. Para ubicarnos mejor damos el contexto en el que escribe el pensador español: “Las opiniones sobre la realidad efectiva de España son sobremanera deficientes y desorientadoras. Nadie puede sorprenderse de ello: desde 1936 no se habla en España con suficiente holgura de ella misma; en rigor, no hizo falta esperar a la guerra civil para que la claridad fuera insuficiente: España fue gradualmente invadida por el “politicismo” en los años inmediatamente anteriores, y esta condición hizo que casi nadie quisiera ver las cosas.

del tiempo y el espacio de la España de posguerra. Pretendemos decir que la temática tratada en su obra se dirige hacia un camino que va "de lo particular a lo universal". En esta investigación hemos pretendido tratar también el tema de la "universalidad" de sus obras.

Las obras de Antonio Buero Vallejo han sido apreciadas por el público y los críticos no sólo en España sino también fuera del país. Existen numerosos artículos y pocos libros sobre el autor y sus obras. Tomando en cuenta el éxito que tuvo Buero Vallejo en el escenario literario y la profundidad de las temáticas presentes en sus obras decidimos hacer esta investigación. Cabe aclarar que más que su éxito es la temática lo que nos animó a comenzar este trabajo.

Una aportación que intentamos hacer a la bibliografía sobre las obras de Buero Vallejo a través de esta tesis es el intento de hallar los elementos de la realidad social en sus obras. En los estudios hechos sobre este dramaturgo de posguerra se dan pistas acerca de tales aspectos mas nosotros intentamos ir un poco más al fondo del tema. Otra característica es tocar el tema de la "espiritualidad" o "misticismo" que hallamos en Buero Vallejo.

## Aspectos considerados

A lo largo de la tesis, utilizamos el método sociológico, es decir, analizar a los protagonistas de las obras vinculándolos con la sociedad española de aquella época y algunas veces saliendo de esa sociedad particular a la condición humana universal. En vez de limitarnos a una sola metodología hemos sido eclécticos para acercarnos a nuestro objetivo.

Luis Iglesias Feijoo<sup>13</sup> cita a Buero Vallejo mismo : "En una ocasión ha dicho de sus obras: 'Si intentan ser tragedias lo intentan ser por su último sentido, no por su forma' (Antonio Buero Vallejo, "Sobre la tragedia", *Entretiens sur les Letters et les Arts*, número 22 (Rodez: Subervie Editeur, 1963), p. 55." Cabe aclarar que nuestro trabajo también consiste en acercarse al fondo de las obras buerenses. Pretendemos decir que ***sus estilos teatrales o estructurales no están entre los enfoques principales*** por algunas razones. Una de éstas es que la 'teatralidad' es un tema tan amplio que exigiría escribir otra tesis.

Con algunas excepciones de 'escribir solo por y para el gusto propio del autor', toda la literatura se escribe para ser leída por otras personas que el autor mismo. El género de la dramaturgia exige la presencia de los espectadores. No cabe duda que una pieza teatral se crea para la

---

<sup>13</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Universidad de Santiago de Compostela, Salamanca, España, 1982, p. 3.

audiencia, para que pueda estrenarse y ser vista por el público. Incluso, nos atreveríamos a decir que hasta que una obra dramática no se estrena no se puede clasificar como tal. Mas no deja de ser literatura. En cuanto a su estructura – diálogos o monólogos, y mantener una conversación con el lector a través de los personajes – a nivel de una lectura, ¿qué lector no está obligado a establecer un diálogo entre el autor y sí mismo a través de una pieza literaria, sea poesía, novela, fábula, relato, o cualquier otro género? Todas esas ramas literarias también contienen personajes, hasta personifican los elementos abstractos y a través de aquéllos el autor presenta su pequeño mundo.

Ortega y Gasset dice al respecto:

...lo literario se compone sólo de palabras – es prosa o verso y nada más. Pero el Teatro no es sólo prosa o verso. Prosa y verso hay fuera del Teatro – en el libro, en el discurso, en la conversación, en el recital de poesías—, y nada de eso es el Teatro.<sup>14</sup>

Aunque, el gran intelectual español comienza lo dicho con las palabras:

...el Teatro es un género literario, uno de los tres grandes géneros literarios que la Preceptiva suele distinguir: Épica, Lírica y Drama o Dramaturgia...<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982, pp. 75-76.

<sup>15</sup> *Idem.*

Quisiéramos decir que la literatura, independientemente del género, primero se escribe y después se lee o se presenta. Primero es literatura y después se clasifica entre los géneros.

En un ensayo, Francisco Javier Díez de Revenga analiza estos aspectos:

Ahora me refiero no a la puesta en escena, sino al libro que comento, que es algo distinto. Un libro, que contiene una obra de teatro, ofrece al espectador (en este caso al lector) algunas posibilidades enriquecedoras: puede volver atrás, por ejemplo; puede imaginar, a través de las acotaciones y escenarios (magníficos siempre en Buero), dónde y cómo se desarrolla la obra sin necesidad de que un determinado director le obligue a verla como él. Los actores, que pueden ser un estorbo, son aún puros personajes literarios a los que el lector les dará su propia vida...<sup>16</sup>

Por tanto, reiteramos que a pesar de tener sus raíces en el espectáculo, la diversión, la función social e incluso política<sup>17</sup>, y ser un asunto más público que privado, el teatro no deja de ser literatura. Por ende, cabe aclarar que en la presente tesis intentamos interpretar las dos obras buerenses enfocándonos más en sus características literarias que en su aspecto espectacular.

---

<sup>16</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, "El último libro de Buero Vallejo", *La Opinión-La Gaceta* (Murcia), 12/V/2000, p. 14. Otra edición que contiene el ensayo es *Memoria de Buero*, Murcia, Cajamurcia, 2000, pp. 21-22. Cabe aclarar nuestro acuerdo de que, contrario a este comentario, también existen innumerables ejemplos donde un equipo, constituido por magnífico director con excelentes actores, hace que la puesta en escena sea tan exitosa y fructífera como la obra en sí.

<sup>17</sup> Aunque otros géneros también podrían tener todas o algunas de esas características.

Antonio Buero Vallejo llegó con unas novedades que el escenario español necesitaba en aquel tiempo; un teatro sincero que tuviese contenido social, pero no como un tipo de propaganda de alguna inclinación política o defensor de una doctrina sino que reflejase la situación interna y externa de la gente, sus preocupaciones y las causas de aquéllas y, hasta cierto punto, las consecuencias que pudiesen tener. A través de sus obras, Buero Vallejo plantea algunas interrogaciones ante su público con el objetivo de que participe en ella mediante una contemplación activa. En palabras sencillas, el autor propone que la gente actúe para superar sus problemas y progresar y no darse por vencida sin intentarlo, una vez más quisiéramos acudir a las palabras de Julián Marías que también tienen el mismo sentido<sup>18</sup>.

Para lograr sus "objetivos" el dramaturgo toma un rumbo específico, un estilo y género con algunas novedades y una temática que se presenta en casi toda su obra. Esta tesis en parte se trata de eso: analizar diferentes aspectos literarios, socio-políticos, históricos, su relevancia en el contexto de España de este tiempo y también sus aspectos universales, entre otros.

---

<sup>18</sup> *Idem*, p. 17. "En estos años, la generalización más frecuente, sobre todo por parte de los jóvenes, se expresa así: 'Aquí no hay nada que hacer.' Yo suelo contestar simplemente: '¿Lo ha intentado usted?'"

## **Distribución de los temas abordados**

Además de la introducción, las conclusiones y la bibliografía, la presente tesis contiene cinco capítulos. En la Introducción, en una forma resumida, hemos presentado el ambiente teatral de las épocas antes y después de la Guerra Civil española para colocar al autor y sus obras en un contexto literario.

El primer capítulo *-Antonio Buero Vallejo y su tiempo-* se divide en dos partes. La primera contiene una nota biográfica con las experiencias vitales y la creación literaria del autor y en la segunda parte resumimos el ambiente y los acontecimientos socio-políticos que rodeaban al autor y que posiblemente influenciaron su obra. Limitando nuestra observación al régimen franquista, la vida política de España fue influenciada tanto por las condiciones nacionales como las internacionales. En cuanto al ambiente nacional, eran tiempos de posguerra civil, y, en el panorama internacional la Segunda Guerra Mundial acababa de acontecer. Esto influyó la política interior y exterior de España. Y, después de que empezara la Guerra Fría, la lucha de las ideologías *-capitalismo y comunismo en particular-* giró no sólo a España sino al mundo entero a nivel político y económico. Los ecos de esos cambios socio-políticos e ideológicos se escuchan en las piezas teatrales buerenses. Por esas razones consideramos importante

contextualizar estas dos obras en la política nacional e internacional, y la segunda parte de este capítulo contiene esas intenciones nuestras.

Puesto que la Iglesia desempeñó un papel importante en las actividades políticas, de vida social y especialmente en el ambiente académico de ese tiempo, decidimos añadir unas palabras bajo el subtítulo: *Sistema educativo y el peso religioso*. Indudablemente, uno de los sectores más afectado, quizá el más afectado, fue el de la educación. De hecho, el ambiente estudiantil –escolar o universitario– fue utilizado para inculcar una ideología particular y desarraigar las otras. Por ende, consideramos necesario tocar este tema también.

El segundo capítulo –*La verdad trágica de la ceguera*– aborda varios temas. Por ejemplo, explicar la razón por la cual el autor usa un género específico –la tragedia– para expresarse; explicar cómo Antonio Buero Vallejo presenta la *psyche* de algunos personajes, en su mayoría con una vida dolorosa, y recomienda que si se pretende entender a un ser humano sin saber los momentos trágicos y situaciones adversas de su vida, quizá el intento sea incompleto y equivocado. En cuanto a un género particular, a través de sus obras, entrevistas y autocrítica, Buero Vallejo ha opinado sobre la tragedia. Buero Vallejo usa la tragedia para transmitir sus ideas a los lectores y espectadores y la ceguera es el símbolo que usa para presentar la situación trágica pero verdadera de sus personajes. En este capítulo pretendemos presentar no sólo este

aspecto sino también la opinión del autor acerca del teatro y su función, y su teoría de "lo esperanzado" en este género.

En el tercer capítulo *-Del sentimiento trágico bueriano-*, intentamos interpretar las dos obras buerenses a través de la obra unamuniana *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. La intención no es establecer una influencia directa o indirecta del pensador y erudito de la generación del 98 en el dramaturgo de la posguerra civil española sino dar una interpretación de algunos conceptos abarcados en las obras buerenses tomando en cuenta lo que dice Miguel de Unamuno en la arriba mencionada obra acerca de algunos conceptos que hallamos en los dos, que podrían ser la razón, lo trágico, el enfrentamiento con la verdad dolorosa, entre otros.

En el cuarto capítulo *-Visión y videncia-*, pretendemos analizar la situación de los personajes y su ceguera física y metafísica explicando además cómo se refleja en esas dos obras buerenses la idea de que la ceguera es relativa. Las dos obras buerianas analizadas tratan acerca de la carencia del sentido visual o de la minusvalía de sus personajes principales, mas en ellas el autor usa el concepto que abarca las palabras "vidente", "invidente", "visión", "ilusión", "ver", entre otros. Los protagonistas de las dos piezas teatrales son ciegos, sin embargo, proponen ideas relacionadas con la visión. La palabra "visión" engloba múltiples significados y ha sido usada a lo largo de la historia en el

ambiente literario, filosófico y hasta en el contexto religioso y místico. Por mis lazos con la cultura y filosofía de la India, nos hemos esforzado en dar una idea hinduista general sobre la *visión* y relacionarla con las opiniones que se encuentran acerca de aquélla en esas dos obras buerenses.

Elegimos estas dos obras en particular por la naturaleza de la temática englobada en aquélla. Varios críticos están de acuerdo en que en la obra *En la ardiente oscuridad* se encuentra casi toda la problemática de la obra buerense. Incluso, diríamos que por su inconformismo, rebeldía, misticismo y capacidad de diferenciar entre la visión y videncia, el protagonista de esta pieza, Ignacio, es uno de los personajes más representativos de la trayectoria de este dramaturgo. No olvidemos que fue la primera obra escrita por Antonio Buero Vallejo casi inmediatamente después de que él saliera de la cárcel. Nos atreveríamos a decir que la obra fue escrita por la necesidad de expresar todas las inquietudes que él experimentó a lo largo de la Guerra Civil y luego en la cárcel, y después de salir libre, al percibir la situación socio-política y el peso de la religión institucional presente en su alrededor. Quizá por esta "precipitación", esta pieza teatral tiene una estructura sencilla y el lenguaje no es rebuscado y, por tanto, algunos críticos la califican como una obra débil. Pero la misma sencillez y sinceridad por parte del autor, en cuanto a la estructura y la riqueza en

la temática, nos atrajeron la atención. Esta "debilidad" estructural es superada paulatinamente en las siguientes obras que salen y perfeccionada en *El concierto de San Ovidio*. Esta obra se ha considerado –junto con *Historia de una escalera*– la mejor creación de este dramaturgo. Además de una cuidadosa estructura para una impresionante 'puesta en escena' y la temática que contiene una invitación a los espectadores que participen en la preocupación buerense, el autor usa los hechos históricos para contemplar el presente.

En el quinto y último capítulo –*La lucha de Ignacio y David*– de la tesis pretendemos hallar las propuestas hechas por el autor a través de sus personajes y también las respuestas acaso dadas por ellos. Ignacio y David son los protagonistas de las obras buerenses *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, respectivamente. Los dos tienen algunas características en común y unos deseos semejantes. En esta parte, intentamos analizar a los protagonistas y otros personajes, sus características y sus deseos y su lucha contra las falsas creencias del sistema en el que viven los otros, que bien podría relacionarse con la lucha contra el gobierno franquista a nivel nacional, contra el capitalismo a nivel ideológico y contra la ceguera espiritual en el ambiente místico.

## **La metodología**

A lo largo del estudio realizado para la tesis, en cuanto a la metodología, hemos procurado ser eclécticos sin desviarnos de nuestro objetivo, puesto que hubiese sido difícil adherirnos a una sola corriente de la crítica literaria. Utilizamos el método sociológico para analizar a los protagonistas de las obras vinculándolos con la sociedad española de aquella época y, algunas veces pasando de esa sociedad particular a la condición universal. Hemos pretendimos interpretar los contenidos de las dos obras – el estilo, los personajes, los argumentos y la temática de estas obras.

# **1. ANTONIO BUERO VALLEJO**

## **1.1. Nota biográfica**

### **1.1.1. La vida**

Antonio Buero Vallejo es uno de los dramaturgos españoles más destacados después de la Guerra Civil. En él percibimos una vida y una obra que mantuvieron un diálogo constante con los acontecimientos históricos y las transformaciones culturales en la España de su tiempo.

Este dramaturgo nace en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916. Estudia las primeras letras con su padre y, posteriormente, con un profesor particular. En 1926 entra al Instituto de Segunda Enseñanza. Realiza los estudios de bachillerato en su ciudad natal (1926-1933). Pronto demuestra una decidida vocación por el dibujo, que es inspirada por su padre. En 1933, gana el primer premio literario de su vida. Llega a Madrid en 1934 y se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para estudiar pintura.

En 1937 se incorpora al ejército después de que su padre fue "misteriosamente desaparecido" o con toda probabilidad fusilado. Las huellas de esta cruel experiencia se notan claramente en una escena de su drama *Caimán* cuando Dionisio cuenta cómo durante la guerra se llevaron a su padre y "cuando la ciudad estuvo a punto de caer, lo

mataron como a tantos otros”<sup>1</sup>. De hecho, en una entrevista con Mariano de Paco, Buero Vallejo declara: “El recuerdo de la muerte de mi padre no me abandona... Fue la comprobación personalísima de los crímenes que manchan cualquier causa en las pugnas históricas.”<sup>2</sup>

Al incorporarse a la milicia es destinado al frente del Jarama, de donde será trasladado al frente de Aragón. Al terminar la guerra civil, es detenido y conducido al campo de concentración de Soneja, en la provincia de Castellón. Es condenado a muerte pero por fortuna la sentencia no se cumple y le es conmutada ocho meses después por la pena de prisión, en Yaserías, en el penal del Dueso, en Santa Rita, Ocaña. Se queda en varias cárceles por más de seis años y sale en libertad condicional el año de 1946.

Al salir de la cárcel Buero renuncia a sus sueños de pintor y comienza a ejercer su actividad como dramaturgo. Obtiene en el año 1949 el premio Lope de Vega con *Historia de una escalera* y en el mismo año el premio de la Asociación de Amigos de los Quinteros por su obra *Las palabras en la arena*.

Buero tendrá una actividad intelectual y literaria intensa, acudiendo a diversas ciudades extranjeras para dar conferencias, pláticas, debates o abrir coloquios. También se dan a conocer sus varias y apreciables

---

<sup>1</sup> Antonio Buero Vallejo, *Caimán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 51.

<sup>2</sup> Mariano de Paco, “Buero será su obra”, en Paco, Mariano de y Díez Revenga, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Cajamurcia, 2001, pp. 149-164.

adaptaciones de Shakespeare, Ibsen y Bertold Brecht. En 1971 entra en la Real Academia Española. Su discurso de ingreso versa sobre teatro y en particular sobre un autor al que admiraba, con el título: **Federico García Lorca ante el espectáculo**. En 1986 recibe el premio Cervantes y diez años más tarde es distinguido con el Premio Nacional de Letras por el conjunto de su obra. En 1996 sufre una pérdida irreparable debido a la muerte repentina de su hijo Enrique. Por la edad y esa desgracia, la salud del autor sufre un declive. Muere el 28 de abril de 2000.

### **1.1.2 La obra**

A lo largo de cincuenta años en la trayectoria dramática de Buero Vallejo (1949-1999) aparecen treinta obras. Algunos críticos las clasifican según temas, estilos, como simbolistas o realistas, o por sus elementos sociales, entre otros. Un ejemplo es el de José Ramón Cortina que sitúa las piezas buerenses en esta forma: (A) Obras que tratan de encontrar una solución vital a los problemas planteados al hombre en su lucha por: (1) desarrollar su personalidad a plenitud: a) *El concierto de San Ovidio*, b) *En la ardiente oscuridad*; (2) abrirse paso en la vida, salir de una existencia mediocre: a) *Historia de una escalera*, b) *Las cartas boca abajo*; (3) mantener o encontrar la fe: a) *La señal que se espera*, b) *Hoy es fiesta*; (4) dilucidar la naturaleza de las relaciones entre hombre y

mujer: a) *Las palabras en la arena*, b) *Casi un cuento de hadas*, c) *Madrugada*; (5) ejercer sus deberes para la sociedad en que vive: a) *Un soñador para un pueblo*, b) *Las Meninas*, c) *Aventura en lo gris*. (B) obras que plantean la posibilidad de que exista una realidad trascendente: (1) *La tejedora de sueños*, (2) *Irene o el tesoro*.<sup>3</sup>

Otro ejemplo de clasificación de la obra de este dramaturgo es ubicar las obras como *El concierto de San Ovidio*, *El sueño de la razón* y *Un soñador para un pueblo* en una categoría basada en los hechos históricos. Luis Iglesias Feijoo describe esa clasificación (hasta 1980) según las etapas. En total son tres períodos:

[...] primer período puede ser visto como un producto del deseo, quizás inconsciente, de conectar con una tradición, con un pasado que había quedado interrumpido por guerra y posguerra. [...] El teatro histórico de Buero –su segunda etapa– está construido a base de cuadros aislados que se suceden dentro de cada acto y dan a la obra forma de retablo. La discontinuidad temporal se impone y el lugar escénico deja de ser sede de un realismo variable y se convierte en un lugar abstracto, suma de varios lugares posibles [...] Las cuatro últimas producciones de Buero Vallejo, que forman su tercer período, se caracterizan todas ellas por lograr una conjunción mucho mejor entre ese personaje intermedio y la historia que se desarrolla. Esto se consigue al disponer la estructura de tal modo que el

---

<sup>3</sup> José Ramón Cortina, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 29-30.

espectador no vea la realidad, sino la versión que de ella tiene un determinado personaje.<sup>4</sup>

Podríamos decir que tales clasificaciones ayudan a los lectores; no obstante, sería inconveniente limitarnos a una sola categorización puesto que siempre existe la posibilidad de que surja otra distinta. Para evitar tal discusión presentamos la lista de las obras dramáticas de Buero Vallejo según las fechas de los estrenos.

*Historia de una escalera* (1949). Una obra realista, mas con un realismo simbólico, pieza dramática que marcó un hito en el teatro español de la posguerra<sup>5</sup> y que puede calificarse como el drama de la frustración social visto a través de tres generaciones de la clase media baja.

*Las palabras en la arena* (1949). La única obra buerense en un acto aunque engloba varios tema.

*En la ardiente oscuridad* (1950). La primera pieza teatral escrita por Buero Vallejo aunque tercera en estrenarse. Algunos críticos la han considerado una obra débil, sin embargo, en opinión de Ricardo Doménech, tiene casi todos los problemas esenciales de la creación

---

<sup>4</sup> Luis Iglesias Feijoo, "Tres etapas en el teatro de Buero Vallejo", *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 587-591.

<sup>5</sup> Luciano García Lorenzo, "El teatro", *ibid.*, p. 557. "[...] ateniéndose a la historia del teatro español de posguerra, podemos afirmar (con la mayoría de la crítica) que comienza en 1949 con el estreno de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916). Antes de esta fecha, desde 1939, los escenarios españoles acogen piezas de autores que han estrenado antes de la contienda civil y, por lo tanto, correspondientes a un período ya cumplido."

dramática de este autor. El crítico llega a llamarlo "Genésis de un universo dramático". Puesto que elegimos a esa obra, junto con *El concierto de San Ovidio*, para la presente tesis, por ende luego nos adentramos en sus detalles.

*La tejedora de sueños (1952)*. Esta pieza dramática tiene su punto de partida en la Odisea: "presenta a una Penélope que ya no ama a Ulises, el cual, cobarde e hipócrita, desarrolla en su retorno una implacable venganza, que culmina precisamente con la orden de que la versión de su vuelta a Itaca que pase a la historia sea la homérica, y no la 'real'"<sup>6</sup>.

*La señal que se espera (1952)*. La obra que menos le gusta a su autor, fue un fracaso total. G. Torrente Ballester llegó a decir: "En toda carrera dramática hay siempre una equivocación. *La señal que se espera* es una equivocación de Buero Vallejo"<sup>7</sup>. Creemos que fue una exigencia por parte de Buero Vallejo que los espectadores entendiesen una obra que contiene símbolos rebuscados, una estructura no muy apta o distribución no muy precisa<sup>8</sup>. El lenguaje pretende ser poético pero por

---

<sup>6</sup> Luis Iglesias Feijoo, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 113. La cita proviene de G. Torrente Ballester, *Arriba*, 22-mayo-1952.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 113. "Se consideraron como principales desaciertos el uso de símbolos algo rebuscados [...] poco aptos para comunicar el deseado equilibrio entre fe, incredulidad, misterio y milagro; y una construcción no exactamente deficiente, pero que se desajusta entre los dos primeros actos, que caminan hacia el drama psicológico y de intriga [...] y un tercero en que se intenta hablar del misterio de la existencia."

falta de acción y abundancia de largos diálogos, la obra cansa a los espectadores.

*Casi un cuento de hadas (1953)*. Esta obra es un intento de adentrarse en la personalidad humana a través de un solo personaje y pretender mostrar que el amor tiene la capacidad de transformar a la gente. La pieza tiene una estructura cuidadosa.

*Madrugada (1953)*. Nombrada por el autor mismo como un "ejercicio de teatro". El tiempo de presentación de esta obra dura precisamente lo mismo que el tiempo real, es decir, es un esfuerzo atenido a las tres unidades del teatro griego.

*Irene, o el tesoro (1954)*. Es la obra más ambigua de todo el teatro de Buero Vallejo<sup>9</sup>. Para comprender el sentido profundo de esta pieza el lector o el espectador necesita tener un ojo cauteloso si no la ambigüedad excesiva puede producir un rechazo a la reacción que esperaba el autor. En otras palabras, si en una frase irónica la gente sólo se ríe y no ve lo trágico que está detrás de ésta, no se logra el objetivo. En cuanto a la reacción del público acerca de esa obra, nos cobijamos en la opinión de Torrente Ballester, según la cual: "El público vio al niño travieso, vio lo que veía Irene y no lo que debía ver".<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>10</sup> Gonzalo Torrente Ballester, "Estreno en el María Guerrero de 'Irene o el tesoro'", *Arriba* (15 diciembre, 1954), p. 13.

*Hoy es fiesta (1956)*. Una de las obras más destacadas y exitosas de Buero Vallejo, que demuestra la habilidad asombrosa de dibujar simbólicamente la situación social que le rodeaba abarcando otros temas de la condición humana, incluyendo la frustración, la sobrevivencia, y sobre todo la esperanza, entre otros.

*Las cartas boca abajo (1957)*. Esa obra causó variables opiniones de los críticos. En la obra existe una aparente paradoja según la cual una mentira es la causa de que se revele la verdad. En nuestra opinión, es un impresionante y exitoso esfuerzo de entender la *psyche* humana.

*Una extraña armonía*. El autor escribió e intentó estrenar esa obra que finalmente quedó inédita.

*Un soñador para un pueblo (1958)*. Con esta obra "Buero prevé la imposibilidad de abordar de momento una problemática directamente política situándola en el aquí y ahora en que vive y, antes de prescindir de su tratamiento, que, a lo que parece, se le antojaba imperioso, decide adoptar algún tipo de distanciamiento, que en un caso sería el temporal y en el otro el espacial"<sup>11</sup>. Podríamos decir que con esta obra comienza la época del teatro buerense donde el autor se apoya en los acontecimientos históricos para expresar la época en la que vivía.

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 234.

*Las Meninas* (1960). Entre otras cosas, esta obra demuestra el interés frustrado de su juventud por la pintura. A través de esta obra, a algunas preguntas no respondidas, con su peculiar cavilación, el autor llega a decir: "He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz... Ella me cura de todas las insanias del mundo"<sup>12</sup> En esta pieza teatral también se halla la influencia del existencialismo.

*El concierto de San Ovidio* (1962). "... considerado como un drama en que el autor resume todo lo que sabía y, llegado a un momento de plenitud creadora, pone a contribución lo mejor de sí mismo: una acción felizmente inventada, cuya fábula se adecua a la perfección con el plano simbólico; una construcción tan elaborada en la motivación y preparación de los actos de los personajes y en sus paralelismo como quizás no se había repetido desde *Historia de una escalera*..."<sup>13</sup> El autor retoma el símbolo de ceguera para expresarse.

*Aventura en lo gris* (1963). Editada en 1951 y que, a causa de la censura, tardó en estrenarse 12 años. Los hechos suceden en un albergue para refugiados en un lugar imaginario de Europa. Los personajes pertenecen a este país que ha sido derrotado en una guerra y está siendo asolado por el enemigo. El autor utiliza con habilidad

---

<sup>12</sup> Antonio Buero Vallejo, *Las meninas*, (Ed.) Juan Rodríguez-Castellana, Nueva York, Charles Seribner's Sons, p. 142.

<sup>13</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria...* *Op. cit.*, p. 293.

conceptos como injusticias sociales y decadencia moral para lograr establecer la comunicación con su público.

*El tragaluz* (1967). En este drama se enfrentan dos mundos paradójicos: vencedores y vencidos, donde el autor propone que hay que pintar la vida pero sin su trivialidad. Luis Iglesias Feijoo dice que es "una de las obras más complejas de Buero Vallejo y, a la vez, de las más sugerentes".<sup>14</sup> Incluso en una parte, mediante unos personajes, el dramaturgo presenta su opinión acerca de uno de los objetivos de dedicarse a escribir teatro: "Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, 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."<sup>15</sup> Estas palabras las dicen dos "iluminados" que llegan de un futuro y son dirigidas al público del siglo veinte. De hecho, Buero Vallejo llama a esa obra un "Experimento en dos partes", y podríamos añadir que con este intento pretende decir que para él escribir tiene el objetivo de dialogar con su público, compartir sus experiencias y pensamientos y sobre todo invitarle a participar en una contemplación activa con un efecto catártico aristotélico, puesto que

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 343.

<sup>15</sup> Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 309.

quiere crear un ambiente en el cual los espectadores se conviertan en los actores pasivos sintiendo el dolor, la tristeza, la angustia y la felicidad de los actores. Esta vez, en lugar de basarse en la historia, utiliza el futuro para contemplar el presente.

*Mito*. Esta pieza teatral estaba ya terminada en 1967, pero jamás se estrenó. Está inspirada por el constante tema de don Quijote en la creación literaria buerense.

*La doble historia del doctor Valmy (1968)*. Quizá influenciado por la obra sartriana *Morts sans sépulture*, el autor trata el tema de la tortura en esta obra. El dramaturgo usa la técnica de narración para presentar los hechos que ya han sucedido, es decir, un personaje (Doctor Valmy) cuenta a su secretaria las experiencias de un paciente suyo (Daniel Barnes), policía que, en el curso del interrogatorio a un detenido, lo tortura hasta producir su castración. Con el fin de estructurar esa obra el autor utiliza el *flash-back* para escenificar lo sucedido con el policía. Además de esa complejidad estructural, es curioso ver que la narración está dirigida a la secretaria y no al espectador.

*El sueño de la razón (1970)*. Esta obra está ambientada en los tiempos de Goya, cuyo título se refiere a uno de sus grabados. Según Luis Iglesias Feijoo, el dramaturgo se interesó por el pintor "cuya sordera presentaba esa falta de comunicación normal con el mundo que tantas

veces ha sido propia de los personajes tarados del dramaturgo”<sup>16</sup> Una vez más, la incapacidad física es usada simbólicamente.

*Llegada de los dioses (1971)*. Vuelve a aparecer la ceguera del protagonista y su capacidad de usarla como arma contra las injusticias que le rodean. El dramaturgo sale del ambiente histórico y basa esta obra en un aquí y ahora.

*La Fundación (1974)*. Esta obra presenta a varios presos políticos en búsqueda de la libertad a través de confrontar la realidad y el ensueño. El autor usa las modernas técnicas dramáticas, el público ve la realidad escénica a través de la fantasía del personaje principal. Sabiendo las experiencias vitales de Buero Vallejo, sería difícil creer una mera coincidencia que el protagonista sea un preso político condenado a muerte por un régimen totalitario y en espera de su ejecución. Obviamente, no pretendemos interpretar que la obra sea una presentación literal de la vida del dramaturgo, sin embargo, podríamos decir que son los detalles que se hallan a lo largo de su vida literaria.

*La detonación (1977)*. Este drama gira en torno a la figura de Larra: “El dramaturgo halló en Larra una exposición razonada y coherente de la necesidad de no encastillarse en el silencio a la espera de tiempos mejores y más libres y a la vez un ejemplo vivo de cómo ello era posible

---

<sup>16</sup> Luis Iglesias Feijoo, *Op. cit.*,... p. 398.

realizarlo con eficacia”<sup>17</sup> En varias ocasiones Buero Vallejo ha confesado su admiración hacia Larra, específicamente por su capacidad de expresar lo prohibido en las circunstancias adversas. Otro aspecto importante de esta obra es que el autor pretende hallar rasgos sociales que hubiesen podido ser “cómplices” en el suicidio del autor del siglo diecinueve. Obviamente esta hipótesis puede discutirse debatiendo hasta qué grado las circunstancias sociales pueden ser responsables de la frustración bajo cuya influencia uno llega a cometer suicidio.

*El terror inmóvil (1979)*. La obra contiene la historia de dos parejas que parecen antitéticas. En vez de tomar decisiones difíciles, viven sus frustraciones con una actitud defensiva ante la vida. Paradójicamente, una pareja tiene lo que la otra carece y desea. Por ejemplo, una tiene un hijo no deseado y la segunda es estéril. El autor explora esta idea con mucha habilidad.

*Jueces en la noche (1979)*. La situación política de este tiempo le inspira a escribir esta obra. Luis Iglesias Feijoo la resume así: “El protagonista es diputado de un partido similar a alguno de los existentes en el parlamento español actual, ha actuado como político de un gobierno de Franco (“su Excelencia”). El autor pretende ofrecer una reflexión dramática sobre ciertos conflictos con los que se enfrenta la España del momento; así, se abordan temas como la acción pública de algunos

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 466.

personajes que, habiendo actuado durante el régimen anterior, pretenden también ser los garantes de la nueva situación, o los riesgos que provoca para la estabilidad de esta última la reiteración de atentados terroristas, cuyo origen puede estar situado en los antípodas de quienes aparentemente los ejecutan.”<sup>18</sup> Al tomarse en cuenta el manejo de los tiempos y espacios en sus dramas anteriores, podríamos decir que esta obra es una ruptura con la trayectoria teatral buerovallejiana; sin embargo, el autor sigue con su propósito de hacer una llamada de atención a su público para que cavile sobre los problemas que le rodean.

*Caimán (1981)*. Con esta pieza el autor vuelve a los planteamientos sociales de su comienzo literario y también a los símbolos recurrentes del sueño y de la realidad. Martha Helsey lo resume así: “En *Caimán*, el dolor y la resistencia de la protagonista Rosa a enfrentarse con una realidad penosa poco a poco la atrapan hasta que acaba por habitar un mundo de sueños y engaños que la aíslan de la realidad y enclaustran su voluntad.”<sup>19</sup> En la obra se presentan varios problemas concretos del principio de los ochenta que paralizan la nueva democracia y la incapacidad del gobierno para realizar cambios esenciales. El autor pretende presentar la transición postfranquista.

---

<sup>18</sup> Luis Iglesias Feijoo, *idem*, p. 498.

<sup>19</sup> Martha T. Halsey, “Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo”, en Paco, Mariano de y Diez Revenga, Francisco Javier (eds.), *Op. Cit.*, pp. 51-70.

*Diálogo secreto* (1984). Es una obra novedosa en cuanto a los aspectos visuales en su presentación en el escenario. Con respecto al contenido, el autor regresa al tema de la lucha psicológica entre la hipocresía y la honestidad. El protagonista vive en una prisión interna encerrándose en un constante pánico. En una parte afirma que no es más que su pánico. El constante pánico de ser descubierto por todos. Vive en una mentira y teme que se descubra. Hipocresía es uno de los temas recurrentes en la obra buerense, sin embargo, el autor logra proporcionar algunas novedades a aquélla.

*Lázaro en el laberinto* (1986). En esta obra "el autor se obliga a descifrar los aciertos y los errores de hombre porque el cuestionar las vicisitudes del destino trágico ha sido –siempre– su principal preocupación"<sup>20</sup>. El protagonista, el dueño de una librería que está a punto de comenzar sus propias ediciones, mantiene ciertos pensamientos políticos y lleva un complejo de culpabilidad sobre algo que quizá ni siquiera cometió. Otra vez vemos una búsqueda de la verdad por parte del autor.

*Música cercana* (1989). En relación a las últimas cinco obras –incluyendo ésta– escribe César Oliva: "*Jueces en la noche* (1979), *Caimán* (1981), *Diálogo secreto* (1984), *Lázaro en el laberinto* (1986),

---

<sup>20</sup> Arturo Orozco Torres, *Aspectos tradicionales en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo*, Tesis para el doctorado en letras para la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 332.

*Música cercana (1989)*, parecieron marcar un cierto declive en quien ya había conseguido todo en la escritura teatral.<sup>21</sup> Sin embargo, quisiésemos añadir que sería injusto comparar o llegar a alguna conclusión, sin tener en consideración toda la obra buerense. En esta obra vemos un esfuerzo por parte del dramaturgo de presentar una España que criticaba Larra; además, intenta mostrar una sociedad donde la corrupción ha tomado un nuevo rostro: empresas multinacionales relacionadas con la mafia, la obsesión de acumular la riqueza, el lavado de dinero, la relación entre la industria bancaria, tráfico de drogas y armas.

*Las trampas del azar (1995)*. Esta obra insinúa que tantos años después el autor aún mantiene viva la memoria del "cambio profesional" que sufrió. Nos referimos aquí a su deseo de ser un pintor que fue sustituido por expresarse con la pluma convirtiéndose en un dramaturgo. En la obra, un personaje dice: "Yo había estudiado violín y un poco de piano. Estalló nuestra guerra y me partió por el eje". Y otra confiesa: "Yo quise pintar genialmente, aun cuando fuese en una pobre buhardilla".

*Misión al pueblo desierto (1999)*. Esta es la última pieza dramática de Buero, que es "sin duda un legado final que contiene lo que han sido sus irrenunciables principios como escritor, como dramaturgo y como

---

<sup>21</sup> César Olivar, "Un clásico en la vida: normal, tierno, íntegro", *La Verdad-Ababol* (Murcia), 5/V/2000, p. 3.

pensador del siglo XX, por encima de anécdotas y argumentos circunstanciales”<sup>22</sup>.

Así que, en toda la trayectoria dramática de Buero Vallejo percibimos, además de sus ideas políticas, una preocupación constante por el ser humano y el ambiente que le rodea. El autor presenta hábilmente su punto de vista basándose a veces en sus experiencias vitales, a veces añadiéndoles un roce literario, otras más usando diferentes espacios históricos aunque siempre enfocándose en la actualidad, ya que en alguna ocasión afirma que cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual; y en cuanto a la mezcla de lo real y lo imaginario en su creación literaria, refiriéndose a su obra *Historia de una escalera* pero que podría ser válido para toda su obra, él mismo aclara: “En ella hay cosas de las escaleras donde he vivido y de otras en cuyos barrios no viví nunca; hay cosas de gentes que me han querido y me han sufrido y a quienes he querido y sufrido, y cosas de gentes a quienes nunca tuve que tratar”<sup>23</sup>.

Treinta obras, para que todos seamos menos ciegos, para superar nuestras discapacidades, un intento para hacernos conscientes de la realidad de tipo psicológico, social o metafísico en que se desarrolla la vida del hombre actual.

---

<sup>22</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, *Op. Cit.* pp. 21-22.

<sup>23</sup> Mariano de Paco, “Buero será su obra...”, *Op. Cit.* pp. 149-164.

## 1.2. Los comienzos de Buero Vallejo

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la espada fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. (León Felipe)

Sobre el triste acontecimiento de la división de un mismo país reflexiona León Felipe en las arriba mencionadas líneas, basándose en la famosa expresión del costumbrista español del siglo diecinueve, Larra. En esa precisa y poética conclusión se reflejan las situaciones sociopolíticas de la España de posguerra y sirve para comenzar esta parte de la tesis, puesto que en este capítulo pretendemos resumir las circunstancias en las que se encontraba el país.

Un pueblo no es sino lo que le ha pasado<sup>1</sup>; esta definición de Ortega y Gasset sugiere que la cultura es producto de un proceso que se da a lo largo del tiempo, es decir, histórico. También podríamos interpretar que indica la existencia de las razones por las cuales hay o ha habido un comportamiento colectivo de las comunidades. Para enterarnos un poco de dichos motivos nos veríamos obligados a reflexionar sobre la historia de la sociedad en la cual estuviésemos interesados. Historia que abarca aspectos sociales, políticos, religiosos, literarios, entre otros.

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset *Estudios sobre el amor*, (Ediciones de Revista de Occidente) Madrid, Arquero, 1973, p. 49.

De tal modo que, en el área de la literatura, los diferentes movimientos nos ayudan a ubicarnos en el discurso de aquel tiempo – sean escrituras de épocas tan antiguas como de la *Odisea*, tragedia griega, obras escritas durante la Edad Media, renacentistas, románticas, modernistas, pos-modernistas, etc. El campo de la historia facilita la tarea de entender y expresarse. Así, los historiadores dividen el tiempo según los acontecimientos sociopolíticos y culturales.

En cuanto a un historiador sociopolítico, podríamos decir que, en términos generales, tiene posibilidad de fraccionar, para aclarar el conocimiento, la historia en distintas épocas. La citada clasificación cronológica o diacrónica ayuda a enterarnos de una época específica más a fondo ya que puede verse ese tiempo y espacio particular desde varios puntos de vista. No se puede excluir la posibilidad de una buena interpretación de una pieza literaria sin tocar el tema de los acontecimientos sociales o políticos coetáneos, ya que también existen teorías literarias donde únicamente la obra se toma en consideración, no obstante, ubicarnos en el tiempo en el que se escribe esta obra ayuda a dar su más profunda interpretación.

En las siguientes páginas intentamos dar una idea general de los sucesos en la España de posguerra. En cuanto a un punto de vista específico, nuestra intención será describir el proceso de imponer y divulgar supuestamente una ideología particular, y desde luego

erradicar las demás porque esto fue lo que sucedió en la sociedad española de los tiempos de Antonio Buero Vallejo.

### **1.2.1. Las dos Españas**

Los que aconteció en España durante y después de la Guerra Civil es un hecho muy conocido. Grandes esfuerzos de innumerables historiadores, críticos, intelectuales y autores forman parte de la enorme bibliografía sobre este acontecimiento y sus consecuencias en todas las esferas de la vida española.

España se dividió en *vencedores* y *vencidos*. Escribe José Antonio Biescas:

Primavera de 1939. En apretadas filas desfilan las unidades victoriosas por las calles de aquellas ciudades que tan hostiles les fueron durante los tres años de contienda: Madrid, Barcelona, Valencia... gestos rígidos y gorros cuarteleros de La Legión, chilabas y fez en las formaciones de origen marroquí; boinas rojas de los requetés, unidas a flamantes camisas azules en las unidades militares del partido único... y las inevitables unidades italianas al mando de Gambara.

Acordes marciales de las charangas, lemas de "Imperio", de "Unidad patria", "Jerarquía", "Servicio" y tantos otros muy epidérmicos incluso para la mayoría de aquellas gentes que, por razones múltiples que con mucha frecuencia resultaron pasajeras, creían entonces que formaban parte de los vencedores.

Los otros ("cautivo y derrotado, etc., etc.") poblaban los campos de concentración, las cárceles, caminaban por tierras de exilio o, en tantísimos casos, tascaban

derrota y temor, mostrándose lo menos posible, subsistiendo como podían, sabedores de carecer del más mínimo derecho: eran los vencidos.<sup>2</sup>

Los "vencedores" comenzaron a actuar y eso trajo cambios drásticos en cuanto a política, cultura, educación que intentaban inculcar al pueblo una ideología particular a través de la enseñanza oficial, los medios de comunicación de masas, sistemas de control y censura, entre otros. Mentiríamos si planteásemos la existencia de sociedades o naciones donde los institutos –educativos, culturales, políticos e incluso la familia– no tratasen el mencionado proceso de manipular, consciente o inconscientemente a sus integrantes. Mas el grado de libertad con el cual un individuo pueda expresar sus ideas en pro y en contra del Estado y "el Poder que manda" es el que dibuja la diferencia entre los gobiernos de distintos países o de una misma nación de distintas épocas. Desde ese específico aspecto, el caso de la España posbélica requiere una perspectiva peculiar.

Describir la historia de un país exige un estudio particular y puesto que nos referimos a un tiempo tan "especial" como el de la posguerra, nos atreveríamos a decir que se lo merece todavía más. Por tanto, permítasenos que ahora dejemos casi intacto tan amplio tema y prefiramos aclarar reiterando que en las siguientes páginas reduciremos

---

<sup>2</sup> José Antonio Biescas, Manuel Tuñón de Lara, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1980, p. 435.

nuestros esfuerzos a presentar un panorama desde el punto de vista de algunas ideologías presentes en aquel tiempo y los valores que varios institutos querían que dominaran<sup>3</sup>. Si especificáramos todavía más, podríamos decir que aquí pretendemos describir el proceso según el cual impone una ideología sobre la otra y la tensión creada por tal conflicto.

### **1.2.2. La represión y dominación por parte del sector gobernante**

... y el Centro está por encima de todo.

(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

#### **1.2.2.1. Política nacional**

Desde el inicio de la guerra civil española, Franco estableció un Estado autoritario. El 1 de octubre de 1936 los insurgentes lo proclamaron Generalísimo y Jefe del Estado. Una gran parte del ejército regular lo obedeció traicionando a la República a la que habían jurado lealtad. Actuando con astucia, al convertirse en Jefe del Estado, Franco formó una "Junta Técnica del Estado" compuesta por jefes de comisiones, militares y algunos civiles, y puesto que la rebelión se había dirigido contra el sistema parlamentario, las Cortes no fueron restablecidas.

---

<sup>3</sup> José Ortega y Gasset *Estudios sobre ... Op. Cit.* "... el historiador que quiera entender una época necesita, ante todo, fijar la tabla de valores dominantes en los hombres de aquel tiempo", p. 128.

Carlos M. Rama describe este proceso en tres puntos destacados:

a) La soberanía reside únicamente en la persona del Caudillo, que ejerce –de acuerdo a sus declaraciones– un “sistema de gobierno ilustrado y paternal”. b) Los demás españoles pueden colaborar en la legislatura, la administración y la jurisdicción. c) La legitimación del sistema reposa en la victoria militar que –de acuerdo a sus declaraciones– “salva una sociedad.”<sup>4</sup>

Así que Franco toma control de todo el poder y proclama su victoria denominando a aquélla la salvación de la sociedad española. En cuanto a los partidos políticos, satiriza Richard Herr:

Desapareció la necesidad de los partidos políticos tradicionales. Los correspondientes al bando republicano fueron declarados fuera de la ley al comenzar la guerra y el resto ya no tenía razón de ser. Lerroux y Radicales habían caído en desgracia en 1935. Gil Robles estaba en el extranjero al comenzar la guerra y no volvió a España hasta después de 1950. Su partido, Acción Popular se disolvió en febrero de 1937, como la pro-monárquica Renovación Española que había encabezado Calvo Sotelo.<sup>5</sup>

Otro aspecto del contexto político del que Franco tuvo que ocuparse era la existencia de la Falange y los Tradicionalistas carlistas puesto que los dos partidos luchaban bajo su mando. Sus programas eran diferentes: “uno era católico, monárquico y tradicional; el otro, socializante,

---

<sup>4</sup> Carlos M. Rama, *La crisis española del siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 360.

<sup>5</sup> Richard Herr, *Ensayo histórico de la España contemporánea*, Madrid, Pegaso, 1977, pp. 314-315.

anticlerical y semifascista”<sup>6</sup>. Pensando qué organización política civil podía evitar su imagen de ser únicamente un dictador militar, con astucia<sup>7</sup> Franco reunió a los dos en un solo partido bajo un decreto del 19 de abril de 1937, que sería conocido como Falange Española Tradicionalista. Esta unificación, supuestamente, tenía “por la misión principal comunicar al Estado los sentimientos del pueblo y transmitir al pueblo el pensamiento oficial, a través de las virtudes político-morales de servicio, jerarquía y hermandad”<sup>8</sup>.

La organización no permitía ningún otro grupo político. El Jefe nacional de la Falange era el jefe del Estado. Hubo algunos intentos de la resistencia incluso en la misma organización pero fueron reprimidos rápidamente.<sup>9</sup>

Debido a la insatisfacción de los partidos que formaban dicha organización, combinando a los diferentes grupos que constituyeron sus

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>7</sup> Ramón Tamames, *La República, La era de Franco, Historia de España*, vol. VII, Madrid, Alfaguara, 1973, p. 361-362. El historiador satiriza: “Y esa ha sido la gran habilidad de Franco: garantizar el equilibrio entre los grupos que le apoyaron y le apoyan, apartando en cada momento los posibles despuntes de una u otra fuerza que tendiesen a transformarse en figuras políticas de altura y que pudiesen romper el equilibrio de la constelación”.

<sup>8</sup> Richard Herr, *idem*, p. 315.

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 315-316. “Dentro de la Falange, algunos militantes de la izquierda dirigidos por Manuel Hedilla, un íntimo colaborador de José Antonio, intentaron evitar que Franco acaparase el partido. El gesto fue fútil y Hedilla fue condenado a condena perpetua. Al mismo tiempo, el dirigente carlista Manuel Fal Conde, tuvo que huir a Portugal para ponerse a salvo, tras reclamar públicamente una restauración inmediata de la monarquía.”

principales partidarios –monárquicos carlistas y alfonsistas, falangistas y militares– el 30 de enero de 1938, Franco nombró ministro de gobernación a su cuñado y firme partidario de La Falange, Serrano Súñer, convirtiéndolo en la segunda figura de la entidad. El “Generalísimo” mismo tenía el mando del ejército y de la Falange y así convirtiéndose en el incuestionable Jefe del Estado y la única autoridad.

La Falange parecía ser la fuerza más poderosa del estado, pero Franco demostró su habilidad para equilibrar unos grupos con otros. De los grupos que habían apoyado el levantamiento, tres se convertirán en los pilares principales del nuevo régimen: el ejército, la Iglesia y la Falange. Al tomar personalmente el mando del ejército y la Falange y evitando que ningún grupo consiguiera una posición preponderante, Franco mantuvo en sí mismo la autoridad. Hacia el final de la guerra se había convertido en el indiscutible Jefe del Estado, se le llamaba el Caudillo.<sup>10</sup>

El autoritario estado franquista declaró algunas leyes, aparentemente, con algunas ideas sociales y en favor del pueblo. Un ejemplo sería el “Fuero del Trabajo”, según el cual todos los españoles tenían el deber de trabajar y por su parte la “misión” del Estado era garantizar el derecho al trabajo. Tales leyes mostraron siempre la actitud autoritaria de Franco. En cuanto a la ley mencionada arriba, “... calificaba de traición a todos aquellos actos que se realizaran para alterar la producción, un eufemismo para referirse a las huelgas”<sup>11</sup>. No hace falta

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 316.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 317.

mencionar que contra la dicha supuesta traición se tomaban violentas y crueles acciones.

Refiriéndose al Fuero de los españoles, Jose Antonio Biescas escribe:

El Fuero de los Españoles era una declaración de derechos humanos, con el solo defecto de que ninguno de ellos estaba garantizado. Por añadidura, los artículos 32, 33 y 34 eran decisivos: según el artículo 32, "El ejercicio de los derechos que se reconoce en este Fuero no podrá atentar a la unidad espiritual, nacional y social de España".<sup>12</sup>

Y, la opinión de Richard Herr coincide:

[...] era aparentemente una declaración de derechos, pero hacía más hincapié en los deberes de los españoles y en la estructura autoritaria de España, que en los derechos de los ciudadanos.<sup>13</sup>

Para llevar a cabo sus planes, Franco pretendió utilizar ideales de los dos "bandos" en que se dividían sus partidarios: la glorificación del pasado de la España según los carlistas y la unidad de la patria que sostenía la Falange. Recuérdese que los falangistas habían adaptado como símbolo el yugo y las flechas de Fernando e Isabel. En sus discursos proclamaba sus esfuerzos como "la tercera de las movilizaciones ocurridas en la historia española a favor de la unidad y la religión (la primera fue la Reconquista y la segunda la guerra carlista)"<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Antonio Biescas, *Op. cit.*, p. 468.

<sup>13</sup> Richard Herr, *Op. cit.*, p. 339.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 316.

También incluyó las especificaciones según las cuales los diversos sectores productivos debían agruparse en sindicatos que reunían a empresarios y trabajadores, aunque siempre encabezados por los miembros de la Falange. A través de esos grupos el Estado manejaría su política económica y controlaría el sector laboral.

En el primer capítulo –“La dictadura franquista: problemas y perspectivas de interpretación”– de su libro *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Francisco Sevillano Calero<sup>15</sup> presenta hábilmente la naturaleza del franquismo y sus diferencias con otras ideologías, el fascismo, por ejemplo. El crítico plantea las opiniones que sociólogos, politólogos e historiadores dan acerca del franquismo. En esta parte del citado libro los términos usados varían en su intento de definir la política franquista. Algunos son: “régimen autoritario”, “situación autoritaria modernizadora-conservadora”, “autoritarismo conservador”, “régimen ‘autoritario burocrático’ corporativista y no movilizado”, “fascismo-autoritario”, “fascismo-totalitario”, “dictadura fascistizada”, “bonapartismo conservador”, entre otros.

Sería discutible llegar a una absoluta definición del franquismo, no obstante, el control absoluto sobre casi todos los sectores de la nación mediante la formación de un único e incuestionable partido sin abarcar

---

<sup>15</sup> Francisco Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Alicante, La universidad de Alicante, 2003, pp. 27.34

una ideología particular que se parezca en el fondo a otras dictaduras fascistas coetáneas o que tenga mismas bases, asumiendo que el fascismo fue una doctrina, favorece al comentario por parte de Richard Herr según la cual "Franco era un autoritario, no un doctrinario"<sup>16</sup>.

### **1.2.2.2. Política internacional**

Como ya ha sido mencionado arriba, Franco no tenía una doctrina o ideología particular, pero manejó su ofensiva en contra de los republicanos mediante los pretextos del catolicismo, tradicionalismo, etc. Sabía aprovechar, para sus objetivos autoritarios y personales, las oportunidades y las condiciones nacionales e internacionales. Fueron cautelosas sus observaciones en cuanto a las circunstancias en las que se hallaba la nación y también mostró su flexibilidad<sup>17</sup> en cuanto a las circunstancias en las que se encontraba el mundo durante y después de la Segunda Guerra Mundial al que bien podríamos llamar como la segunda fase de la política franquista. Afirma Carlos M. Rama:

La fecha del gran cambio en España depende de hechos importantes de la política internacional que muestran los primeros triunfos de los ejércitos aliados: batalla del El Alamein, el 3 de diciembre de 1942; desembarco de los aliados en Africa del

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 323.

<sup>17</sup> Aunque sería discutible decir que fueron las "habilidades" políticas de Franco, porque en gran parte fueron las circunstancias internacionales las que trajeron cambios no solo en España sino en el entero panorama mundial.

Norte, el 9 de noviembre de 1942 y la batalla de Stalingrado, realizado de abril de 1942 a febrero de 1943.<sup>18</sup>

Cuando Alemania invadió Rusia en el verano de 1941, España fue supuestamente país no beligerante aunque envió a la "División Azul" al frente ruso; sin embargo, después de que los Estados Unidos se involucrasen en la Guerra Mundial, al comprender la victoria final de los aliados, en 1942 retiró a Serrano Súñer del gabinete puesto que era partidario del Eje; proclamó la segunda ley fundamental del Estado: "la Ley de las Cortes" según la cual, aparentemente, invitaba al pueblo español a participar en las tareas del gobierno. En 1945 Franco proclamó la citada ley "el Fuero de los Españoles"; y aceptó, bajo presión, negociaciones con los Estados Unidos.

Sin duda esas leyes no se aplicaban, sin embargo, servían para llamar la atención de los miembros de la Naciones Unidas puesto que al principio no estaban en favor de que España entrase a esta alianza:

En la Conferencia de Potsdam los líderes aliados resolvieron expresamente excluir a España de las Naciones Unidas, a causa de "su Gobierno, en razón de su origen, de su naturaleza y de su estrecha asociación con los Estados totalitarios". [...] En marzo de 1946 los Gobiernos de Francia, Inglaterra y Estados Unidos publicaron simultáneamente una declaración conjunta donde se leía: "Los tres Gobiernos han podido observar que la absoluta falta de libertades y el empleo de duras medidas represivas han impedido e impiden en España toda actuación política normal,

---

<sup>18</sup> Carlos M. Rama, *Op. cit.*, p. 361.

frustrándose así la esperanza de que prominentes patriotas y liberales encontrarán pronto la manera de lograr el retiro pacífico de Franco, la abolición de la Falange y el establecimiento de un gobierno interino provisional bajo el cual pueda el pueblo español definir libremente el régimen político que le parezca mejor y elegir sus representantes.”...<sup>19</sup>

Una de las razones que ayudaron a acercarse a las potencias mundiales aliadas fue el comienzo de la guerra fría. Este acontecimiento cambió las estrategias internacionales de los Estados Unidos puesto que España, además de tener un valor estratégico importante, comenzaba a ser una cabecera de puente para la instalación de empresas multinacionales norteamericanas en Europa. Se firmó “El Pacto de Madrid” según el cual se permitían bases navales y áreas estadounidenses en España y al cambio de proveer ayuda económica y armas a España. Además de lo anterior, esa conexión también le abrió las puertas a España para entrar en la Organización del Tratado del Atlántico Norte; y más tarde, abrir sus posibilidades a la inversión extranjera y bancas privadas, simulando así acabar con la autarquía que una vez más afirma que Franco no se adhería a una doctrina y lo que más le preocupaba era mantenerse en el poder y ejercer su autoritarismo.

---

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 362-363.

### 1.2.2.3 Sistema educativo y el peso religioso

Perdónenos a nosotros por lo que parece una censura y no es más que una explicación.  
(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

La reacción del gobierno franquista en el sector de la enseñanza fue de las más violentas puesto que la República había tenido mucho interés en las reformas educativas. Antonio Biescas afirma; "Sin duda alguna, un aparato ideológico de Estado cuyo condicionamiento se presentó de manera más tosca, pero cuya influencia fue de mayor alcance, es el de la enseñanza en todos sus grados"<sup>20</sup>.

Bajo la jefatura de José Ibáñez Martín, ministro de educación desde 1939 hasta 1951, el gobierno comenzó a erradicar las influencias del sistema del gobierno anterior y preparar a este sector para su propio servicio. "Los libros de texto que podían tener implicaciones ideológicas (Historia, Filosofía, Literatura, etc.) eran revisados por la doble<sup>21</sup> censura civil y eclesiástica, para conformarlos al espíritu del Movimiento Nacional y a la doctrina católica."<sup>22</sup> Ya se ha mencionado que muchos de los maestros, por su inclinación hacia la República, estaban muertos, encarcelados o exiliados. En cuanto a los nuevos profesores, e incluso

---

<sup>20</sup> Antonio Biescas, *Op. cit.*, p. 449.

<sup>21</sup> Quizá se podría decir, triple censura –política, moral y religiosa.

<sup>22</sup> Ramón Tamames, *Op. cit.*, p. 579.

alumnos, escribe Antonio Biescas: "Los maestros son encuadrados ideológicamente a través del 'Servicio Español del Magisterio', los escolares a través del Frente de Juventudes, los estudiantes a través del SEU (con afiliación obligatoria)." <sup>23</sup>

En cuanto a otras ideologías importantes en aquellos tiempos, fueron rechazadas completamente o cuando menos sólo las recordaban como algo extranjero y falso. "El marxismo, el existencialismo y otras corrientes de pensamiento pasaron a considerarse como heterodoxas en lo religioso y reprobables en lo político y si se mencionaban en los libros de texto era, casi siempre, con la única finalidad de 'demostrar su falsedad.'" <sup>24</sup>

Ramón Tamames divide en diferentes fases al proceso de la evolución entre 1939 y 1970 en el campo educativo y cultural en España:

...desde 1939 a 1951, y del cual fue artífice máximo Ibáñez Martín en su larguísima permanencia en el ministerio de educación. La segunda fase (1951-56) representó en cierto intento renovador, dirigido desde el mismo departamento por Joaquín Ruiz Jiménez. En tercer lugar [...] proceso desde 1956 hasta la muy reciente ley general de educación de 1970... <sup>25</sup>

No creemos que sea una mera coincidencia que la primera obra escrita por Antonio Buero Vallejo –*En la ardiente oscuridad* que se publica en la

---

<sup>23</sup> Antonio Biescas, *Op. cit.*, p. 449.

<sup>24</sup> Ramón Tamames, *Op. cit.*, p. 579.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. 578-579.

primera de las arriba mencionadas fases- se sitúe en un instituto que maneja una pedagogía particular con los alumnos ya internados y que desea inculcar una cierta ideología en los integrantes nuevos. Este aspecto de la presencia del panorama socio-político de España de entonces en la creación buerense será referida con detalles en otro capítulo.

Otra de las características destacadas en el ambiente cultural en general y en el educativo en específico era la presencia de la enseñanza religiosa. Coincidiendo con Richard Herr<sup>26</sup>, Ramón Tamames<sup>27</sup> y José Antonio Bisecas<sup>28</sup>, afirma Domingo Ynduráin:

Los filósofos tomistas, ligados más o menos directamente a la Compañía de Jesús, al Opus Dei o a otras órdenes religiosas de menor importancia, emprendieron la batalla en diversos frentes, todos muy concretos:

- Se apoderaron del aparato cultural, especialmente el sector de la enseñanza media y superior y del CSIC, estableciendo un férreo control burocrático de cualquier tipo de actividades en este sector.
- Intentaron llenar de contenido al aparato ideológico de las masas mediante la publicación de manuales y divulgaciones de diverso uso....
- Se enfrentaron frontalmente con las manifestaciones más célebres de la ideología liberal, especialmente la filosofía de Ortega y sus discípulos...<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Richard Herr, *Op. cit.*, pp. 332-336.

<sup>27</sup> Ramón Tamames, *Op. cit.* pp. 579-584.

<sup>28</sup> Antonio Bisecas, *Op. cit.*, pp. 455-456.

<sup>29</sup> Domingo Ynduráin, *Op. cit.*, pp. 33-34.

El Opus Dei<sup>30</sup>, según Richard Herr, tuvo un éxito asombroso en España, más que en ningún otro lugar. Su influencia se expandió a las universidades y a otros centros de enseñanza. Una vez ya "establecida" en el ambiente de los órganos universitarios, la congregación fundada por José María Escrivá de Balaguer y que tiene sus orígenes en 1928, pretendió ampliar su influencia entre los estudiantes. Coinciden los comentarios de Carlos M. Rama<sup>31</sup> y Biescas:

El Opus Dei – que recibió en 1947 la categoría de Instituto Secular otorgada por el Vaticano – actuó con plena impunidad en el ámbito universitario durante todo el período ministerial de Ibáñez Martín, que duró hasta 1951. Su actuación ideológica adquiere un carácter específico, que se diferencia de la de la jerarquía y se vincula particularmente a ciertos grupos del gran capital y a las modalidades "tecnocráticas" que más tarde alcanzarán nombradía.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Richard Herr, *Op. cit.*, p. 334. "El Opus Dei era esencialmente una asociación de laicos dirigida por miembros consagrados sacerdotes. Su realización del "trabajo del Señor" consistía en conseguir el éxito en sus profesiones, ayudando de este modo a llevar la influencia de la Iglesia a los lugares en los que había estado en declive por mucho tiempo. Sus miembros se prestaban mutua ayuda, avanzaban rápidamente en sus carreras personales y disfrutaban de altas retribuciones económicas que no parecían compatibles con su voto de pobreza. En 1950, el Opus Dei tenía ramas en diversos países y su poder continuó aumentando. Como los Jesuitas en el siglo XVI, intentó conseguir sus objetivos por medio de la infiltración en las "élites" sociales, políticas e intelectuales; la diferencia estriba en que la mayoría de sus miembros llevan una vida corriente y puede que nunca revelen su filiación."

<sup>31</sup> Carlos M. Rama, *Op. cit.*, p. 376. "... el Opus Dei adiestrará en sus numerosos colegios, residencias, escuelas de estudios empresariales y universidades a una generación de hijos de la clase media como gerentes, "managers" no propietarios, "ejecutivos" de alto nivel de ingresos, técnicos estatales, profesionales universitarios al servicio de las empresas oficiales, todos ellos asociados a los ideales (e intereses) de la plutocracia mundial y del Estado tecnocrático.

<sup>32</sup> José Antonio Biescas, *Op. cit.*, pp. 457-458.

La segunda fase del sistema educativo trajo algunos cambios pero no suficientes para establecer un panorama satisfactorio. De 1951 a 1956, bajo el nuevo ministerio de educación, Joaquín Ruiz Jiménez –antiguo militante y presidente de las Juventudes católicas en la preguerra, catedrático de Filosofía del derecho en Salamanca, exdirector del Instituto de Cultura Hispánica y antes embajador de España en Roma– hubo intentos de reconciliación nacional. Por ejemplo, algunos catedráticos depurados fueron readmitidos, “el dogmatismo cedió, instituciones como las aulas de cultura y la extensión escolar abrieron nuevos horizontes, y el SEU empezó a perder su monopolio en la relación alumnos-profesores dentro de la Universidad.”<sup>33</sup>

La tercera fase, desde 1956 a la ley general de educación de 1970<sup>34</sup>, contiene una labor práctica bajo el ministerio de Jesús Rubio García-Mina, catedrático de Derecho mercantil. Podríamos decir que más que proporcionar enseñanza, la prioridad fue el preparar a los trabajadores técnicos<sup>35</sup>. Frecuentes acontecimientos estudiantiles que incluían huelgas, manifestaciones, etc. fueron las características principales de su período que terminó en 1962, sucedido por Manuel Lora Tamayo cuyo turno sufrió problemas aún más graves.

---

<sup>33</sup> Ramón Tamames, *Op. cit.*, p. 583.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 584.

<sup>35</sup> Ramón Tamames, *idem*, pp. 584-585. “Legislativamente, su mayor tarea fue la ley de enseñanzas técnicas; pero en materia universitaria su lema “estudiantes a estudiar” revelaba su desconocimiento – o su expresa y voluntaria ignorancia – de los profundos males...”

Además del ambiente escolar, la influencia de la Iglesia en el sector sociopolítico era evidente. De hecho, nos atreveríamos a decir que la segunda es la causa y primera la consecuencia. Carlos M. Rama lo resume así:

Aparentemente, estas afirmaciones parecen exageradas, pero no resultan tales si inventariamos las características del Concordato e incluso medidas anteriores. Así tenemos: 1) El Fuero de los Españoles del año 1945 declaró religión del Estado español a la católica. En aplicación de la misma hasta 1967 no existió la libertad religiosa para otras confesiones que no fueran la oficial católica. 2) La enseñanza de la religión católica en forma obligatoria, que en la época de guerra se había implantado en primaria y secundaria, en 1944 se extendió a la Universidad. 3) Al restablecerse en España el Tribunal de la Rota en 1947 se confirma la derogación de la ley de divorcio de 1932 y se antepone el matrimonio canónico al civil, como se había dispuesto en 1938. 4) El acuerdo del 5 de agosto de 1950, sobre "asistencia religiosa a las fuerzas armadas", restablece los capellanes castrenses. Se introducen obligatoriamente "asesores religiosos" en la Falange y "consejeros religiosos" en la Organización Sindical. 5) El Estado, que había tomado a su cargo la reconstrucción y restauración de todos los edificios religiosos, por los acuerdos de 1946 concede subvenciones a la parroquias, seminarios y universidades eclesiásticas (ahora tres, pues a la jesuita de Deusto y la Pontificia de Salamanca se une de la Navarra, del Opus Dei). 6) El aparato oficial de prensa y propaganda es traspasado de manos de la Falange, en buena parte, a los Ministerios u organismos controlados por la Iglesia.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Carlos M. Rama, *Op. cit.*, p. 372.

Así que los institutos, fueran políticos o religiosos, ejercían su poder sobre la sociedad inculcándole su ideología e imponiendo una educación particular. Este aspecto se veía en cada ley y bastaría tener en consideración lo siguiente para confirmarlo:

Los procuradores en Cortes deben prestar el siguiente juramento: "En nombre de Dios, y sobre los Santos Evangelios, ¿juráis desempeñar el cargo de procurador en Cortes con la más exacta fidelidad al Jefe del Estado y Generalísimo de nuestros gloriosos Ejércitos, en los principios que forman el régimen de la nación, en servicio siempre de los destinos sagrados de la Patria?"<sup>37</sup>

Podríamos resumir que en la sociedad española de la posguerra civil el Estado y la Iglesia desempeñaron un papel influyente en el proceso de discriminar a ciertas ideologías e impartir una particular y el sector que más sufrió por tales tendencias fue el de la enseñanza. En cuanto a la dictadura de Franco, una de las más largas de la historia, éste no cumplió con ninguno de los primeros y supuestos propósitos: restaurar la monarquía, seguir los ideales de la Falange, etc.; fue esencialmente personal, ya que el "Caudillo", fuera de su formación castrense y nacionalista, no tenía ideología alguna.

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 392.

#### **1.2.2.4. Sector de agricultura e industria**

Después de que terminase la guerra civil, el gobierno intentó desarrollar unos planes para la reconstrucción rural que se basaba en aumentar la producción. El Estado mostró su preocupación también por la deforestación española. La Falange se hizo responsable principal del comienzo de otros tipos de reforma agraria a través de fundación de cooperativas. Esas ambiciones no tuvieron mucho éxito. En resumen, de 1940 a 1950, "fue una década de estancamiento para la agricultura. [...] Los proyectos de reforma agraria tenían sólo existencia sobre el papel."<sup>38</sup>

En cuanto al sector industrial, en el principio, el gobierno optó por una autarquía con el motivo - o pretexto - de liberar la economía de la dependencia del extranjero. En 1941, el Caudillo formó el Instituto Nacional de Industria (INI) para motivar y financiar el crecimiento industrial bajo el mandato de Juan Antonio Suanzes, amigo de Franco desde la infancia. El Instituto apoyaba industrias de distintas áreas, y de hecho, servía al gobierno para tener el control sobre la economía. En el principio se vio cierto éxito y el INI llegó a tener mayoría de las acciones de muchas empresas. Mas con el tiempo, bajo la presión extranjera y debido a los cambios en el ambiente internacional, no hubo más

---

<sup>38</sup> Richard Herr, *Op. cit.*, p. 326.

remedio que abrir puertas a la inversión externa y así romper el sueño de la autarquía.

## **Conclusión**

Los ciegos o, simplemente, los invidentes, como nosotros decimos...

(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

En el arriba mencionado epígrafe quisiéramos mencionar lo que insinúa Buero Vallejo en sus obras acerca de la imposición – sea política, social, moral, religiosa e incluso lingüística – por parte del Estado. Cuando salen esas dos obras buerenses –*En la ardiente oscuridad* (1950) y *El concierto de San Ovidio* (1962)– en términos generales se podría decir que eran tiempos de un intento rotundo de dominación absoluta sobre todos los sectores de la sociedad por parte del Estado. En tal pretensión, el sector gobernante utilizaba todas las armas disponibles, la política, la prensa, la censura, los institutos y, sobre todo, la enseñanza escolar y universitaria. La juventud se sentía confusa y algunos querían saber y opinar, pero no se permitía. Comenta Ynduráin acerca del ambiente de la década 1950-60:

... comienza a llegar una nueva generación a las aulas universitarias y acude en un estado de irritación contra el medio ambiente que le rodea. Está en la edad propicia

y cada día comprueba la diferencia que existe entre la realidad circundante y lo que machacan los órganos de expresión, lo que se comenta y afirma en sus casas. La universidad le defrauda, por el mediocre panorama cultural (mucho más si se trate de facultades humanísticas, por su estrechez de miras y su pudibunda ortodoxia religiosa, que "desprecia cuanto ignora"); los libros que tiene interés en leer no están autorizados. El panorama profesional, una vez acabada la carrera, se le presenta muy incierto. Se encuentra rodeado de prohibiciones, advertencias, admoniciones...<sup>39</sup>

En las dos obras de Buero Vallejo se refleja la crítica de la situación sociopolítica de su época. En la primera obra todo sucede en un centro de educación para los ciegos. A través del símbolo del centro y de los ciegos, entre otras insinuaciones, el autor plantea la política centralizadora franquista. Como en el Estado franquista, en la obra también la centralización se ejerce a nivel político, lingüístico, religioso, entre otros. Para imponer su política y deseo, el sistema "administrativo" en la obra utiliza todas las estrategias para mantener la relativa "calma" en el centro y cuando se encuentra impotente ante la voz del protagonista la pieza acaba con la "misteriosa" muerte de aquél.

En la otra obra, el autor utiliza un ambiente histórico del siglo dieciocho. Todo sucede durante la preparación y celebración de una feria en la Francia de este tiempo cuando algunos ciegos van a cantar. Sin duda,

---

<sup>39</sup> Domingo Ynduráin, *Op. cit.*, p. 23.

además de dar un aspecto estético y literario, el pretexto de usar tal ambiente fue el problema de la censura en España. En esta pieza teatral, además del uso repetitivo y simbólico de la ceguera, el autor muestra su preocupación por la creciente ideología capitalista. El autor pretende presentar su opinión acerca de lo que acontecía en el mundo en aquel tiempo en una manera subjetiva aunque honesta. Obviamente, presentaremos un análisis con más detalles en los siguientes capítulos; sin embargo quisimos mencionar unas líneas sobre las dos obras analizadas en esta tesis para relacionarlo con en el contexto sociopolítico coetáneo.

## 2. La verdad trágica de la ceguera

- Es una gran verdad eso de que el peor ciego es el que no quiere ver.
- Pero yo quiero ver....
- No por eso vas a ver, la única diferencia es que dejarías de ser la peor ciega... (José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*)

Interpretar una obra literaria no es una tarea fácil. La frase "hay tu verdad, mi verdad y la Verdad" bien podría servir para adentrarse en diferentes significados de una misma obra si sustituimos la palabra verdad con la 'interpretación'. Así que, se puede decir que existe una obra, que es una evidencia en sí misma, la interpretación que intenta aclarar un autor acerca de su creación literaria a través de las entrevistas, autocríticas, etc., y también la que comprende un lector. Por lo tanto, la frase se puede re-escribir así: existe tu interpretación, mi interpretación de la misma evidencia, y si incluimos también a las grandes labores de los críticos, sus interpretaciones – que pueden variar o coincidir en varios puntos acerca de la misma pieza.

Esas interpretaciones dependen de varios factores – del "ojo" con el que un lector mira una obra. Esto puede abarcar un aspecto social, político, filosófico, individual, universal, lingüístico, autobiográfico, entre otros. Tales interpretaciones críticas deben lograrse, naturalmente, si no basándose entonces por lo menos tomándose en cuenta los hechos importantes, suficientes y necesarios para llegar a unas conclusiones.

Por tanto, existen varias lecturas del mismo texto. A veces lo hace el escritor deliberadamente, como aclara Antonio Buero Vallejo en una entrevista con Fermín Cabal en 1994 que en casi todas sus obras es posible hacer una doble lectura. Un nivel más directo, y luego otra cosa. También afirma pertenecer a esa generación que descubre a Freud y al psicoanálisis.

En el presente capítulo pretendemos ir un poco más a fondo del "un nivel más directo, y luego otra cosa", desde un punto de vista específico - el de la tragedia como género, aunque sería un tema discutible decidir cuál es "nivel más directo", y cuál es "otra cosa". En cuanto al tema de lo "psicoanalítico" en las dos obras escogidas, tomando en cuenta algunas ideas que se encuentran en la teoría freudiana porque el autor menciona su nombre, sólo nos gustaría dar una idea general puesto que para un tema tan amplio se requeriría hacer otra tesis.

### **2.1. La *psyche* de algunos personajes buerenses**

Se nos ha negado ese poder de aprehensión de las cosas a distancia.

(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

Dar una absoluta definición de psicoanálisis sería casi imposible. En términos comunes podría decirse que es el análisis de la *psyche* y que

sirve para definir la manera de pensar y actuar de un ser humano y también buscar las causas por las cuales lo hace con ciertas características particulares. En cuanto al objetivo de este proceso, Terry Eagleton da una idea: "La meta del psicoanálisis es descubrir las causas ocultas de la neurosis para librar a los pacientes de sus conflictos y hacer que desaparezcan los síntomas inquietantes."<sup>1</sup>

¿Y, cómo se define la neurosis en este contexto? La neurosis es la enfermedad causada por la represión a la que todo ser humano tiene que someterse debido a su necesidad de trabajar para sobrevivir y, por tanto, renunciar el placer. Freud denomina este proceso con términos como "principio de la realidad" y "principio del placer" que parecen un poco menos controvertida que los polémicos términos anteriores puesto que los que no tienen necesidad de "trabajar para sobrevivir" no son inmunes a tal neurosis.

Para comprender mejor las dos obras buerenses desde el punto de vista psicoanalítico, nos gustaría añadir una característica más del proceso: sublimar los deseos reprimidos. En el contexto freudiano, citamos una vez más a Terry Eagleton:

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 190.

Una forma de hacer frente a los deseos que no podemos realizar consiste en "sublimarlos", con lo cual Freud quiere decir que debemos orientarlos hacia un fin de mayor valor social.<sup>2</sup>

En las dos piezas buerenses, en el contexto de lo citado arriba, lo primero que atrae la atención es la intención verdadera de los personajes, específicamente la de los dos antagonistas, en cuanto a sus respectivas maneras de actuar. Los dos son incapaces de confrontar la realidad y, por tanto, en vez de proporcionar una sincera confesión, cada uno pretende parecer un benévolo o filántropo. Esperamos que no sea una exageración llamar a ese proceso una "sublimación consciente" de sus verdaderos deseos.

En el caso de *En la ardiente oscuridad*, existe una lucha ideológica entre Ignacio y Carlos. Ignacio profesa la verdad aunque sea trágica y prefiere llamar ciegos a los ciegos. Carlos quiere mantener el orden en el centro y prefiere seguir con las normas ya establecidas en el instituto aunque se basen en mentiras y autoengaños y, por tanto, prefiere llamar invidente al que carece del sentido visual. Por sus respectivas ideas los dos batallan con las palabras, pero lo que marca la diferencias entre ambos es que en el caso de Ignacio su actitud verbal coincide con sus acciones y en el caso de Carlos no es así. A Ignacio le preocupa la

---

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 183.

situación de todo el centro, incluyendo la de Carlos,<sup>3</sup> y prefiere enfrentar las verdades dolorosas sin disimularlas con engaños. Carlos actúa por mantener la paz por el “bienestar” del centro, pero por su propio prestigio y por no perder el amor de Juana. En otras palabras, tiene el deseo de ser un líder y poseer a Juana pero esos deseos son sublimados por un hábil engaño de ser un benévolo para el centro. Sus acciones y sus palabras no coinciden. Incluso, a través de las discusiones con Ignacio, al enfrentarse con su engañosa personalidad, se niega a aceptar la verdad y prefiere callar la voz que le hace reflexionar.

El caso de David y Valindin –protagonista y antagonista de *El concierto de San Ovidio*– es algo semejante aunque con cierta confesión por parte del antagonista<sup>4</sup>. A pesar de ser ciego, David desea tocar su propia música y animar a sus compañeros de que esto es posible. Un deseo que bien podría servir de un símbolo del intento para superar las limitaciones impuestas sobre el ser humano. El desamparo de estos ciegos podría ser un negocio para algún empresario y, en cambio, con la ayuda del negociante se alimentarían los desdichados. Parece un pacto

---

<sup>3</sup> Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 69. “¡Los compañeros, y tú [Carlos] con ellos, me interesáis más de lo que crees! Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera; ¡me duele, a mí por todos vosotros!”. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

<sup>4</sup> Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 81. [Valindin]: Yo tengo buen corazón y soy filántropo. ¡Pero! La filantropía es también la fuente de la riqueza...” [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

“justo”. No obstante, empieza a surgir la tensión cuando se revela la insinceridad del negociante, puesto que su verdadera intención es ganar el dinero por medio de la risa de la gente adinerada causada por la ridícula farsa musical de los “cieguitos”. En cuanto al “filántropo” que el empresario es, la contradicción se presenta cuando, al ver en peligro sus espectáculos lucrativos, para cumplir su objetivo él chantajea a David amenazando con pegar a otro ciego<sup>5</sup> con quien el protagonista mantiene un sentimiento paternal. Pretendemos decir que en esta obra también el antagonista pretende refugiarse en una interpretación benévola –que en el fondo es astuta– de sus actos ocultando sus verdaderas intenciones. Valindin presume de ser un filántropo y acaba la frase con las palabras de que la filantropía es también la fuente de la riqueza. En pocas palabras, es un oportunista que compra a esos ciegos del Hospicio de los Quince Veinte para hacer un negocio y no por algo humanitario. Como en la otra obra, vive en un autoengaño y se niega a aceptar que es un oportunista y no un filántropo.

Los protagonistas –Ignacio y David– pelean por sus ideas y contra una ideología que se basa en un engaño y una represión; por otro lado, los antagonistas –Carlos y Valindin– pretenden justificar sus acciones

---

<sup>5</sup> *Idem*, p. 173. “[Valindin]: ... Bastará con unos cuantos golpes saludables. Las mujeres no entienden otro lenguaje, y vosotros, por lo visto, tampoco.

cobijándose en una vil interpretación de aquéllas, pero en el fondo lo que les importa es la ganancia personal.

Freud presenta la teoría de la "sublimación de los deseos" en un contexto social y expresa cómo la naturaleza y la necesidad de una sociedad proponen u obligan a un ser sustituir sus deseos placenteros por algo "superior", que puede ser fama, comodidad, riqueza, tranquilidad, paz mental, etc. Este proceso está destinado a someterse a la represión consciente o inconscientemente. En este contexto a veces la sinceridad está sustituida por un autoengaño y, en nuestra opinión, Carlos y Valindin pertenecen a esta categoría.

Sería una injusticia reducir sólo a nivel psicoanalítico la interpretación de las relaciones que llevan los personajes buerenses, sin embargo su "confesión" de pertenecer a la generación que descubre a Freud y al psicoanálisis y algunos elementos de las dos piezas del dramaturgo dejan algo que comentar acerca del tema.

Otra característica interesante es que los protagonistas masculinos de las dos obras mueren y la causa principal o parcial es una mujer, o todavía más preciso, los celos. En el caso de Ignacio, una de las razones por las cuales Carlos lo mata es la rivalidad amorosa.<sup>6</sup> El caso de David

---

<sup>6</sup> Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, *idem*. A lo largo de la obra, en varias ocasiones se menciona este aspecto pero se queda por confirmar. "[Ignacio]: Buen abogado de la vida eres. No me sorprende. La vida te rebosa. Hablas así y quieres que me vaya por una razón bien vital: ¡Juana! ..... [Carlos]: (*Sereno.*) Has pronunciado el nombre de Juana. Juana no tiene ninguna

es semejante, aunque en otro contexto. Lo delata Donato estando enamorado de Adriana, la mujer que quiere a David. Consciente o inconscientemente, es por los celos que Donato se convierte en la causa de la muerte de David. Considerando que la relación entre David y Donato es como de padre e hijo, nos aventuraríamos a decir que quizá el autor quiere plantear la posibilidad de que exista el "complejo de Edipo" en esta parte de la obra.

Terry Eagleton explica un aspecto de la teoría freudiana en un contexto muy específico: la formación de un ser humano, pero bien nos podría servir para concluir la pequeña intervención que hicimos en este capítulo. Él dice:

La paradoja o contradicción en que se basa su obra (*de Freud*) consiste en que llegamos a ser lo que somos sólo a través de una represión en gran escala de los elementos que intervinieron en nuestra formación.<sup>7</sup>

En las obras buerenses también vemos que los personajes llegan a ser lo que son por sus deseos y su represión<sup>8</sup> y la lucha entre los dos. Buero

---

relación con esto. Prescindamos de ella. [Ignacio]: ¡Cómo! Me la citas dos veces y dices ahora que es asunto aparte! No te creía tan hipócrita. Juana es la razón de tu furia, amigo mío..." pp. 71-72; "[Doña Pepita]: ... y el Centro está por encima de todo.... Y todos nuestros actos deben tender a beneficiarle, ¿no es así? ... O a beneficiarnos personalmente. ... El Centro puede tener amigos... y las personas, rivales de amor." p. 85.

<sup>7</sup> Terry Eagleton, *Op. cit.*, p. 183.

<sup>8</sup> Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, *idem*, p. 187. "[David]: ¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino."

Vallejo usa los términos, saliendo ya de los terrenos psicoanalíticos, necesidad y libertad. De eso hablaremos en otro capítulo.

## 2.2. Buero Vallejo: el teatro y su función

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, 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.

(Antonio Buero Vallejo, *El tragaluz*)

Antes de entrar al fondo en estas dos obras de Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, sería conveniente saber brevemente algunas de sus opiniones acerca de la creación literaria, teatro en ese caso, y enterarnos si acaso su obra tiene algún objetivo particular.

Sería injusto encasillar a Buero Vallejo en un *ismo* o establecer su relación con una teoría particular. No existe mucha autocrítica. De hecho, parece que prefiere escribir obras que hablar sobre ellas<sup>9</sup> y, por

---

<sup>9</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática... Op. cit.*, pp. 1-2. "...el mismo Buero admitía en una ocasión: "una teoría, por grande que sea, resulta siempre, por su misma condición racional, más discutible que una gran obra de arte". El crítico toma la cita de: Antonio Buero Vallejo, "A propósito de Brecht", *Insula*, no. 200-201 (julio-agosto 1963) p. 1. Cfr. Estas otras palabras, redactadas con

tanto, la tarea de clasificarlo es todavía más difícil. Sin embargo, estamos de acuerdo con Luis Iglesias Feijoo que dice: "... el autor de teatro posee siempre, al menos de manera intuitiva, un sistema de principios que *a posteriori* es posible deducir de la observación crítica de sus obras"<sup>10</sup>. En el caso de ese dramaturgo, varios reconocidos críticos han dado el resultado constructivo de su intensa labor basándose en su propia aguda observación y algunas "confesiones" del autor mismo

En algunas ocasiones el dramaturgo dio a conocer sus puntos de vista acerca de la teoría sobre la cual, si se puede decir, se basan sus obras. Por lo general, se conocen sus puntos de vista aclaratorios en cuanto a los elementos que usa a lo largo de casi toda su trayectoria. En nuestra tesis también hemos usado algunas citas que dan esta idea. Por ejemplo, a propósito usa el género 'la tragedia', "como vehículo para la expresión escénica de los problemas del hombre actual"<sup>11</sup> y lo hace porque cree que "Intentar conocer al hombre ... de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego; toda hipótesis antropológica que no la tenga en cuenta resultará, a la corta o a la

---

ocasión de exponer como aforismos algunos de sus postulados teóricos: "No hay poética válida frente a la obra renovadora... Ninguna 'Poética' es poética... El presente esbozo de 'Poética' no valdrá nada frente a las grandes obras que lo contradigan": Antonio Buero Vallejo, "Sobre teatro", *Cuadernos de Agora*, no. 79-82 (mayo-agosto 1963), p. 14.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 1.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 2.

larga, equivocada y perniciosa"<sup>12</sup>. Además, interpreta que la esperanza es de los elementos principales de este género. También indica que sus obras pretenden ser tragedia por su contenido y no por su estructura. De esto hablaremos después.

El dramaturgo español admite que la función más importante del teatro es entretener<sup>13</sup> al hombre, pero en varias ocasiones se ha dicho que Buero Vallejo es un defensor de la acción social, obviamente sin perjudicar a la noción artística<sup>14</sup>. Incluso él mismo pide que un autor sea la conciencia de su época, es decir, además de la función "entretenedora" del teatro, también debe existir una misión del teatro. En otras palabras, el arte debe ser "dulce y útil". Según el autor, el teatro se presta "no como un instrumento para transformación de la realidad social sino para investigar y desarrollarla".<sup>15</sup> Buero Vallejo confirma, "el ensamble entre los condicionantes sociales y los conflictos

---

<sup>12</sup> *Idem*, pp. 2-3.

<sup>13</sup> Aunque sería un tema discutible, ¿qué es el entretener? Puesto que puede variar su definición dependiendo del tiempo, espacio y público. En nuestra opinión, el autor se refiere a la estética literaria y un buen espectáculo.

<sup>14</sup> Luis Iglesias Feijoo, *Op. cit.*, p. 6. El crítico cita al autor del: Miguel Rodríguez, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo", *Índice*, no. 119 (noviembre 1958), p. 19. "... con el apoyo de una frase de Engels: "Cuanto más oculta quede la opinión del autor, mejor para la obra de arte". Ya en 1958 declaraba (Buero Vallejo): "El papel *social* del arte es innegable; pero el exceso de racionalización en los contenidos de ese papel convierte al arte en algo sin entidad propia: en un mero glosador o servidor de ideologías u opiniones extraartísticas. Por ese camino, el panfleto nos acecha".

<sup>15</sup> José Ramón Cortina, *Op. cit.* p. 13.

individuales es siempre para mí objetivo dramático fundamental”<sup>16</sup>, aunque utiliza su pincel con una ambigüedad “necesaria”. En respuesta a algunos reclamos contra esa ambigüedad Buero Vallejo presenta<sup>17</sup>, en un modo aclaratorio, su situación ante el público, la razón de dejar sus obras con la deliberada ambigüedad. El autor les deja la tarea de hallar algo al fondo a sus lectores. “[...] dejamos el puesto humildemente a quien quiera iluminar la parte del cuadro que nuestro pobre pincel ha dejado oscura” (Antonio Buero Vallejo, *Larra en detonación*, 1977).

Así que, Buero Vallejo responsabiliza al lector y al espectador de descubrir lo oculto en sus obras y que revele lo que no aparece en la superficie. Tal vez aquí esté indicando también la parte subconsciente del autor que no se da cuenta a la hora de estructurar sus ideas y la deja abierta para sus lectores.

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>17</sup> Teatro español actual, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala... (ensayos de), Madrid, Fundación Juan March, (c1977), p. 79 “en ella (su intención) intervienen, desde los que piensan que yo he dado una respuesta social de carácter conflictivo suficiente, atinada e incluso valerosa, ante las lacras, las injusticias y los problemas del tiempo que nos ha tocado vivir en España, a aquellos otros que dicen que no, que todo esto es insuficiente, que peca de ambigüedad, que propendo demasiado al esteticismo, etc. ¿Quién tiene razón? Permítaseme volver a citar a Borges, quien afirma resueltamente: “La obra que perdura es aquella que tiene una infinita y plástica capacidad y ambigüedad, la que lo es todo para todos”. ..... “¡Mis obras no son bastante ambiguas todavía! ¡Ojalá fueran más ambiguas, porque así se acercarían más a ser todo para todos!.. ¿Ha sido, pues, mi teatro suficiente o insuficiente en el terreno social?..... ¿Es forzosamente insuficiente porque no podía ser suficiente, porque los problemas de censura y de coerción social obligaban a realizar un teatro falseado y deformado; porque, en suma, una posición ética insobornable del escritor en España le obligaría a callarse o a marcharse?

Sería mucho atrevimiento decir que no hay que confundir "lo social" con "lo estrictamente político" en las obras de Buero Vallejo. Usamos la palabra "atrevimiento" puesto que es casi imposible separar lo social y lo político en todos los aspectos y la literatura tampoco es una excepción. No sería fácil hallar piezas literarias capaces de separar los dos aspectos. No obstante, podríamos decir que existen los textos que se prestan directamente a la política en pro o en contra de algunas doctrinas o las entidades gobernantes; a tal nivel que parecen piezas de propaganda. También existen los textos literarios que guardan su característica estética además de un contenido que puede tener aspectos filosóficos, existenciales, saliendo ya del terreno exclusivamente político. Martha Halsey<sup>18</sup> comparte la opinión con José Ramón Cortina<sup>19</sup> señalando que muchas tragedias nuevas tienden a ser una exhibición del mal y de las injusticias de la sociedad, y que si el deseo del efecto que un drama produce es inclinado hacia política en vez de ser estéticamente catártico, Buero no lo llamaría una tragedia sino una pieza de propaganda.

---

<sup>18</sup> Martha T. Halsey, *Antonio Buero Vallejo*, New York, The Pennsylvania State University, Twayne Publishers, New York, p. 22. "Many modern tragedies tend to be expositions of the evil and injustices of society. However, if the desire for action which a play produces is politically programmatic rather than aesthetically cathartic, Buero would say that it is not a tragedy but a propaganda play".

<sup>19</sup> José Ramón Cortina, *Op. cit.*, p. 18. "... aunque muchas tragedias modernas causen en el espectador un deseo de actuar en el campo de la política, este deseo no es estéticamente catártico, por lo que dejan de ser tragedias para convertirse en teatro de propaganda."

Buero Vallejo plantea sus personajes para animar el sentido moral<sup>20</sup> del espectador no mediante discursos o sermones, sino a través de la virtud catártica que tal vez sea uno de sus objetivos principales en función del autor. Cabe señalar que el dramaturgo no "tortura" al espectador atacando a su moralidad. Procura no presentar personajes moralistas puesto que tal concepto no necesariamente es un elemento de una buena pieza teatral<sup>21</sup>.

En varias ocasiones, Buero Vallejo ha aclarado su situación ante la forma y el contenido y siempre ha tomado partido por el contenido. Aunque los dos son complementarios, no obstante, ha confesado que el contenido es más importante que la forma<sup>22</sup>. Buero Vallejo mismo aclara

---

<sup>20</sup> Cabe mencionar que Buero entiende la tragedia como un género moral mas no lo considera como una lección moral. "La tragedia – el género más moral – no es una lección moral, o por lo menos, no lo es exclusivamente." Antonio Buero Vallejo, "La tragedia", *El teatro. Enciclopedia del arte escénica*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, (Barcelona, 1958), p. 69. Aquí el autor sugiere que los espectadores o lectores experimenten el catarsis mediante el cual deben aprender lo moral que existe en este género. Prefiere descartar la posibilidad de convertir en meros espectadores moralistas.

<sup>21</sup> P.E. Easterling (ed), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, United Kingdom, 1997, p. 119. "no amount of morals will make a good play, and no moral analysis will explain a play".

<sup>22</sup> José Ramón Cortina, *Op. cit.*, p. 20. "Para él (Buero Vallejo) si se quiere definir lo que es tragedia, no es posible llegar a conclusiones formulistas. Lo importante no es la forma, sino el sentido o intención".

que sus obras pertenecen al género de la tragedia no por su estructura sino por su sentido<sup>23</sup>.

### **2.3. Algunos de los elementos importantes del género – tragedia**

La tragedia ha sido un género muy importante, conmovedor, leído, visto, en pocas palabras, un género muy discutido en el ambiente literario desde hace mucho tiempo y sigue siéndolo. Difícilmente cabría alguna duda que, como escribe Abin Lesky: "toda la problemática de lo trágico, por muy visto que sea el espacio que abarque, toma su punto de arranque del fenómeno de la tragedia ática y vuelve a él"<sup>24</sup>. Así que, una gran parte se da a la tradición de la literatura griega que empezó en los siglos cinco y seis antes de Cristo y a la tradición y a los esfuerzos que la llevaron hasta después.

La tragedia como género ha sido estudiada y analizada bastante en el espacio cultural, filosófico, literario, etc. Una de las definiciones más "aceptadas" de ese género viene de la *Poética* de Aristóteles que la abarca en las palabras: "Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 18. "Si intentan ser tragedias, lo intentan ser por su último sentido, no por su forma". La cita proviene de Buero Vallejo, "Sobre la tragedia", *Entretiens sur les letters et les arts*, XXII (1963), 53. "

<sup>24</sup> Albin Lesky, (traducción de Juan Godó Costa), *La tragedia griega*, cuarta edición, Título original: *Die griechische tragödie*, Barcelona, Editorial Labor, 1973, p. 17.

peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza”<sup>25</sup>. El concepto de catarsis necesario que determina el crecimiento del ser es algo opuesto al de Platón, que “desterró de su República ideal rigurosamente la tragedia como algo que podía poner en peligro a los ciudadanos”<sup>26</sup>, sin embargo, la definición aristotélica, y después la teoría de la misma, dada en la *Poética*, contiene factores muy importantes y aclaratorios de aquélla.

A lo largo de su *Poética*, Aristóteles abarca casi todos los elementos que componen una tragedia. Por ejemplo, en cuanto a la estructura, lo primero y lo principal es el argumento y, por ser la imitación de una acción, la tragedia debe tener a los personajes en acción. La trama de una pieza de ese género debe tener una magnitud apropiada, un cierto límite de tiempo. La unidad del argumento puede variar de sencillo a complicado. Aclara: “Digo, pues, a tenor de esta definición, que una acción será *simple* si, al hacerse, resulta continua y una, produciéndose el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e *intrincada*, cuando suceda tal cambio con reconocimientos o con peripecias, o con

---

<sup>25</sup> Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas por Dr. Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, pp. 8-9.

<sup>26</sup> Albin Lesky..., *Idem*, p. 19.

ambos de vez.”<sup>27</sup> El filósofo griego prefiere una acción complicada en una obra.

Otro aspecto común y recomendado por Aristóteles en una tragedia es sus elementos “terribles”. Por ejemplo, pasión que “es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes.”<sup>28</sup>.

Coincide la opinión de Mario Carlisky<sup>29</sup> con la de José Alsina, tomando ejemplo de la tragedia sofoclea: “el dolor, el sufrimiento humano, el hombre doliente es el centro de la tragedia sofoclea. Dolor que incluso carece de sentido, que es algo absurdo, irracional... El héroe de la tragedia griega es inocente, el mal que lo abrumba es inmerecido”.<sup>30</sup> Así que la función de una tragedia se cumple con tales sentimientos dolorosos, con acciones que causan dolor, pena, y que contienen la situación de un personaje con mucha gloria, pero que “ha de trocarse la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa, sino a causa de un grande yerro de

---

<sup>27</sup> Aristoteles..., *Idem*, p. 16.

<sup>28</sup> Aristoteles..., *Idem*, p. 17.

<sup>29</sup> Mario Carlisky, *Psicoanálisis, teatro y cine*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1965, p. 43. “...el castigo de que es víctima el protagonista debe ser inmerecido, y éste, por su categoría debe ser sentido por el espectador como su igual”.

<sup>30</sup> José Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Editorial Labor, (Nueva colección labor), Barcelona, 1971, p. 51.

personaje tal cual el dicho de otro mejor más bien que peor<sup>31</sup>”, una equivocación cometida por ignorancia porque aquélla crea una simpatía hacia los personajes y una pena en los espectadores. Para crear tales efectos, el autor debe saber usar bien “las tradiciones”, por ejemplo, las desgracias que acontecen entre los amigos, parientes o los enemigos, es decir, debe haber una relación entre los personajes importantes y que uno sea “culpable” de la desgracia del otro.

El objetivo de una obra así es, como ya se ha dicho, conmover al espectador a través de la *Katharsis*. Aunque también existe una cierta contemplación opuesta, como escribe José Alsina, otra vez tomando el ejemplo de obra sofoclea: “No es posible adoptar la cómoda actitud de creer que en Edipo se ha cumplido una justa sentencia por un crimen no cometido – la terrible, la escalofriante experiencia que se obtiene y sintetiza la obra es que el hombre más excelso y sabio puede hallarse, sin saberlo, sin imaginarlo siquiera, con que ha cometido los crímenes más horribles, y que puede con ello ser conducido a la desesperación. Los dioses son seres alejados de nosotros, y el hombre se halla irremediamente solo y abocado a la desesperación”<sup>32</sup>; o la fatalidad y destino se vuelven incluso superiores a los dioses.

---

<sup>31</sup> Aristóteles..., *Idem*, p. 19.

<sup>32</sup> José Alsina, *Ibid*, p. 56.

Otro "pequeño" detalle de ese género es, como escribe Abin Lesky citando a Goethe, que todo se basa en un contraste que prohíbe cualquier salida. En cuanto se ve alguna salida, o incluso posibilidad suya, lo trágico se esfuma. Así que, es necesario un contraste insoslayable. Es un detalle que, en nuestra opinión y hablando técnicamente, tiene que ver más con la forma de una tragedia que su contenido. Es decir, es un elemento que atrapa a los espectadores para que no se aburran y que estén presentes en la obra todo el tiempo. Porque cuando ellos piensan que sí hay posibilidad, ha de haber una acción que la destruye.

En resumen, podríamos estar de acuerdo con Margarete Newels que, comparándolo con una comedia, representa algunos elementos principales de este género:

La tragedia ha de tener personas graves [o sea, de elevado rango]... grandes temores llenos de peligro... tristes y lamentables fines... quietos principios y turbados fines... se enseña la vida que se debe huir... se funda en historia... quiere y demanda estilo alto...<sup>33</sup>

En cuanto a su objetivo:

---

<sup>33</sup> Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro*, (Tr. Amadeo Sole-Leris), Temesis Books Limited, Inglaterra, 1974, p. 71.

Según Aristóteles, la tragedia debe despertar compasión y emoción violenta, pero deleitable, en el espectador.... Explica cómo obtener este resultado en los capítulos sobre la estructura de la fábula trágica, puesto que *finis* y *forma* son inseparables...<sup>34</sup>

### **2.3.1. Tragedia moderna con elementos tradicionales**

Es interesante discutir acerca de lo mencionado arriba en cuanto a las obras trágicas de Antonio Buero Vallejo porque la mayoría de los elementos, aunque con algunas "novedades", están presentes en las dos obras consideradas: *En la ardiente oscuridad*, y, *El concierto de San Ovidio*.

Antes de analizar las dos obras, nos gustaría entrar un poco en el *muthos*, la trama de ambas.

El argumento de *En la ardiente oscuridad*, primera obra de Buero Vallejo, aunque tercera en estrenarse (1 de diciembre de 1950 en el Teatro María Guerrero, Madrid), a primera vista no es difícil de explicar. Un instituto de ciegos, que se consideran normales, y que viven "felices" con su incapacidad de no poder ver ni con ningún anhelo de la visión, recibe a un estudiante, Ignacio, que sí tiene algunos deseos "imposibles". A lo largo del drama, se siente esa tensión producida por su actitud inconformista y de no aprender las costumbres "útiles" del Instituto. Además profesa sus opiniones acerca de lo que piensan los

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 69.

seguidores de tales reglas: "No tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir, porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una normalidad que no existe." (*En la ardiente...* p. 35). Hartas de tal forma de pensar de Ignacio, las "autoridades" quieren deshacerse de él por el bienestar del Instituto, y lo logran con la muerte misteriosa y trágica de Ignacio.

Si contamos la trama de esa obra en otras palabras se podría decir así: un "ilustrado", que está enterado de la verdad trágica de su ceguera, llega a un Instituto donde estudian los "ciegos", felices, ignorantes de la realidad o deliberadamente ajenos a ella, verdaderamente incapaces de ver, pero no sólo físicamente sino de no poder ver la realidad, carentes de visión. Es natural que surja una situación difícil para la multitud, y que ellos quieran no despertar de sus sueños y que no deseen salir de su ilusión que les trae contención. En la lucha de los intereses, llegan a lo que sea con tal de llevar a cabo sus propósitos, que aquí es callar la voz que les conmueve hasta el fondo porque les hace enfrentarse a la cruel realidad; y acaban en rompiendo el espejo en que se miran "desnudos", sin cualquier tela que pueda cubrir sus mentiras.

La otra obra teatral bueriana estudiada, *El concierto de San Ovidio*, estrenada en Teatro Goya, Madrid, 16 de noviembre de 1962, cuenta la historia de un grupo de ciegos que se ganan la vida como limosneros. Ambientada en la Francia del siglo dieciocho, el Hospicio de los Quince

Veintes da cobijo a los ciegos. La feria de San Ovidio tendrá lugar pronto. Un empresario, Valindin, llega al Hospicio para pedir a la madre superiora que los ciegos le acompañen para tocar música en la feria durante un concierto. Después de un breve diálogo entre los ciegos y la Priora, la madre superiora arregla el "negocio" y Valindin logra contratar a los 'cieguecitos' para el evento. En ese grupo hay uno, David, que sí es ciego, pero no le faltan ganas de soñar. Es inteligente, escéptico, rebelde, trabajador, "el hombre más terco", buscador inagotable y, sobre todo, un gran soñador. Los problemas empiezan a surgir cuando David, en vez de seguir la pieza de otro músico, desea que los ciegos toquen su propia música. Valindin rechaza tal idea, esgrimiendo una razón superficial: que no es posible que los ciegos puedan tocar su música pues para eso necesitan leer las partituras. Pero, en el fondo, la razón es que se destruye todo su plan de ganar el dinero mediante la farsa que está preparando para el público, en el que presentará a los ciegos casi como payasos: la farsa en que saldrán los ciegos con una apariencia ridícula porque el público pagará para reírse y no para escuchar las melodías de aquellos pobres.

David empieza a investigar acerca del vestido que llevarán y del escenario. Se entera de la verdadera intención del empresario. Los otros ciegos también comienzan a levantar su voz contra Valindin, pero al cabo tienen que rendirse contra las circunstancias. El ridículo concierto

tiene éxito y Valindin triunfa, por lo menos temporalmente. Pasan algunas cosas dramáticas que llevan a David a decidirse a enfrentar a su opresor y en un duelo, en una noche de luna nueva, el invidente logra matar "al que no está acostumbrado a la oscuridad". Todo parece bien, incluso el espectador piensa que no hubo ninguna injusticia porque tiene simpatía por David, mas, allí viene un elemento muy importante de la tragedia bueriana. Ejecutan a David por haber cometido un asesinato. Aquí el autor no consiente el acto cruel cometido por el protagonista aunque fuese en autodefensa o en contra de su opresión. Si comete un error lo tiene que pagar.<sup>35</sup>

Con el hecho de "no perdonar o ignorar la violencia justificada por parte de David o el 'merecido' asesinato de Valindin", Buero Vallejo también indica que cada uno tiene las responsabilidades de sus propios actos.

La autoridad ejecuta a David, pero ése no es el final de la obra. El final contiene una escena de casi treinta años después, con las palabras de Valintín Hüay, que era un espectador en uno de los espectáculos de los ciegos en la feria y que alzó su voz en contra de la farsa. No le hicieron caso en ese tiempo, pero él comprendió que su vida tenía sentido. Se esforzó en realizar el sueño de que los ciegos pudiesen tocar su música, y hasta cierto punto lo logra, y cae el telón con ese "sentido positivo de

---

<sup>35</sup> David Johnston, *Op. cit.*,...p. 97. (The autor) is refusing to glorify David's act of self-assertion whether we interpret it as reprisal or revolution. If David is left with little alternative other than his

lo trágico", conmoviendo al espectador no a través de los sermones, sino mediante una virtud catártica.

En estas dos obras, el primer detalle notable es el "linaje" social de los protagonistas. En el principio, en los dramas griegos, la idea de la tragedia era que los personajes de la pieza trágica habían de ser reyes, hombres de Estado o héroes. En las obras trágicas modernas no siempre es así y para Buero Vallejo esto no es de suma importancia<sup>36</sup>. En estas obras buerenses los protagonistas no pertenecen a un linaje noble ni tienen tales antecedentes. Es gente normal a quien pasan las cosas reales. Así que, en lugar del alto rango social aparece aquel otro postulado que podría describirse como la "importante altura de la caída: lo que hemos de sentir como trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad en las profundidades de una miseria ineludible"<sup>37</sup>.

Hasta cierto límite, las dos obras contienen este elemento porque los dos personajes principales de las obras, Ignacio y David, están situadas en una altura muy diferente, de tener ansia y misión de llegar al fondo de la cruel realidad, de cuestionarla y buscar una salida y no el escape,

---

violent confrontation with Valindin, he is no less obliged to assume the responsibility for that action.

<sup>36</sup> José Ramón Cortina..., *Op. cit.*, p. 24-25. "La tragedia moderna está más cerca de la tragedia clásica de lo que se supone. Algunos requisitos de esta última, como la nobleza de los personajes y el lenguaje elevado, los cuales han sido abandonados por la tragedia moderna, no eran, incluso para los griegos, elementos primordiales..."

<sup>37</sup> Abin Lesky..., *Op. cit.*, p. 26.

de tener una noble razón de no conformarse: "los ciegos verán", por ejemplo. Podríamos atrevernos a decir que son nobles sus deseos y los dos protagonistas pertenecen a un rango elevado espiritualmente. Su cuna no es noble pero sus intenciones sí.

De lo mencionado acerca de la tragedia "original", lo que diferencia a estas dos obras buerianas es que los protagonistas ya están en la miseria y, por lo visto, una miseria ineludible: son ciegos y tienen el deseo de ver. Este deseo mismo y esa noble búsqueda les llevan a otra miseria que resultará ser su muerte, pero sus esfuerzos no resultan inútiles porque tal deseo y tal búsqueda no mueren con ellos sino quedan vivos en Carlos diciendo lo mismo que decía Ignacio: "...Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales... ¡Al alcance de nuestra vista!..., si la tuviéramos..." (*En la ardiente...* p. 88) – y, en el caso de David, Valentín Hüay dice: "convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a los ciegos; pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso...". (*El concierto...* p. 196).

Otro elemento de la tragedia tradicional que no usa mucho Buerio Vallejo es que no existe ningún parentesco entre "la víctima y el verdugo". David es delatado por su hijo "adoptivo" Donato, pero en el caso de Ignacio no es así. Carlos es su rival y no existe ninguna relación entre

los dos. Más que por la envidia de los parientes o alguna maldición de los dioses, los protagonistas sufren porque están despiertos en un mundo de gente dormida o porque quieren quitar la engañosa venda de sus ojos.

En cuanto a recibir un "castigo inmerecido", los dos protagonistas generan una simpatía en el público a tal grado que sus actos parecen justos y su muerte injusta. Para el dramaturgo no es así. Si ellos cometen un error, también están destinados al castigo. Es decir, podrían ser justificados sus actos, pero no son totalmente inocentes, sería cruel decir que se merecen eso, pero tampoco son inocentes. (Véase la nota al pie no. 35).

Ignacio es asesinado y a David lo ejecutan. Los dos eran conscientes de sus acciones. Ignacio fue advertido y estaba avisado de que su vida podía estar en peligro; David toma la decisión de matar a Valindin para tomar venganza, en parte, y por la opresión que sentía. Pretendemos decir que si en las tragedias griegas el final era lo más doloroso, en las obras buerenses se siente el dolor a lo largo de toda la obra. El argumento de las dos piezas teatrales del autor español conduce hacia un final que contiene la dolorosa e "injusta" muerte de los protagonistas; sin embargo, es el ambiente en el que viven los personajes el que causa más sufrimiento en los espectadores.

En el contexto de que el ser humano se encuentra solo y abocado a la desesperación debido a la lejanía de los dioses (nota al pie no. 32), Buero Vallejo usa los términos: "libertad" y "necesidad". "Libertad" es la voluntad del ser humano y "necesidad" son las limitaciones que la naturaleza o la sociedad le impone. Los protagonistas luchan contra estos obstáculos causados por su propia ceguera espiritual e incompreensión. En otras palabras, insinúa que lo que parece absurdo en una tragedia –si el castigo es inmerecido o no– podría servir como oportunidad para contemplar las consecuencias en vez de considerarlas como un capricho de dioses.

Podríamos decir que las tragedias buerenses pretenden descubrir hasta qué punto el ser humano es responsable de su destino y de qué modo las decisiones equivocadas se disfrazan de sino. El autor responsabiliza a sus personajes por cualquier desgracia que ellos enfrentan<sup>38</sup>. El autor mide las cosas de una manera más "global", es decir, todo en conjunto y no en un punto del tiempo. Lo que parece un acto de crueldad a nivel individual se convierte en un acto de esperanza en su totalidad. Por ejemplo, en *El concierto de San Ovidio* la humillación de los ciegos a través de la farsa ridícula trae la posibilidad de que Valintín Hüay, un

---

<sup>38</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria...*, *Op. cit.*, p. 7. "El origen de la cadena de desgracias está situado en un acto libre del hombre, excesivo o acaso erróneo...".

*phronimos*, comience a contemplar y esforzarse para que los ciegos pudiesen ver.

El autor se preocupa por los espectadores, no importa si debe ser cruel con sus personajes. Para Buero Vallejo el verdadero significado de una obra teatral empieza cuando cae el telón. Muestra su verdadera preocupación y esperanza en relación con los espectadores y no con el texto o sus personajes. Como ya se ha dicho, el objetivo de su teatro es la catarsis y "producir" más *phronimos*, puesto que "el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador... La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar<sup>39</sup>".

### **2.3.2. Lo "esperanzado"**

¡Pero lo que yo quería puede hacerse, Adriana! ¡Yo sé que puede hacerse!

¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!

(Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*)

---

<sup>39</sup> *Idem*, p. 7. El autor usa la cita de: Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, Madrid, Real Academia Española, 1972, p. 41.

La teoría de "lo esperanzado" —un elemento importantísimo para entender enteramente las obras de Buero Vallejo— es la novedad que aportan sus obras a este género. Para él, la esencia de la tragedia es la esperanza. Aclara que si en una comedia la risa o la carcajada no significan optimismo, entonces en una tragedia la tristeza no significa necesariamente pesimismo. Así que sólo por el contenido de angustia, tristeza, sufrimiento, una tragedia no se puede llamar pesimista, ni porque no ofrece soluciones. La tragedia puede ofrecer algo metafísico — la verdad, el misterio, la satisfacción; puede ser algo trascendental. Se escribe con una misión y una esperanza y para transmitirla. En un contexto de la literatura, afirma que el arte es más un asunto de implicación que de explicación y debe involucrar al espectador en una contemplación activa. Dice David Johnston:

Buero, en vez de regalarle a su espectador una esmerada visión política, perfectamente acabada y de inmediata aplicación, lo que hace es exigir que su espectador colabore imaginativamente en la construcción de una posible visión nueva.<sup>40</sup>

Reiteramos, los protagonistas buerenses predicán que confrontar a la dura realidad es un intento para cambiarla porque el dolor de la vida no se supera "con la explosión mecánica de la risa o el aturdimiento de las

---

<sup>40</sup> David Johnston, *Antonio Buero Vallejo en inglés: el reto de la universalidad*, en Mariano de Paco y Francisco Javier Díez Revenga (eds.), *Op. cit.*, pp. 99-100.

distracciones, sino con su contemplación valerosa<sup>41</sup>. Y, en sus tragedias, el dramaturgo propone que los espectadores participen con una contemplación activa. Como ya mencionamos antes, los protagonistas sufren porque esperan, y a pesar de sus sufrimientos continúan.

El autor comete el cruel acto de hacer sufrir a sus protagonistas con la esperanza de que los deseos que tienen no mueran con ellos sino que los espectadores los lleven en su contemplación. En otras palabras, los actos trágicos con fines dolorosos no significan que una tragedia no pueda ser esperanzadora o que un autor de este género no sea optimista. Incluso, en una ocasión confiesa el dramaturgo que a pesar de todo, uno escribe porque espera: espera expresarse, revelar sus pensamientos, compartir sus sentimientos, intentar ser sincero consigo mismo y con los espectadores no importa si la sinceridad cause el dolor temporal porque al fin trae la esperanza de superarlo. Así que, para Buero Vallejo lo trágico es algo abierto y no cerrado y "el escritor trágico lanza con sus obras su anhelante pregunta al mundo y espera, en lo profundo de su corazón que la respuesta sea un 'sí' lleno de

---

<sup>41</sup> Antonio Buero Vallejo, "Ciudadano con la amargura", *Correo Literario*, no. 2, 15 de junio de 1950.

luz”<sup>42</sup>, no importa si para llegar a este “ ‘sí’ lleno de luz’ ” hemos de pasar innumerables noches inquietantes y oscuras. Él mismo aclara:

Las sociedades y los hombres que las componen propenden a defenderse de toda inquietud o transformación; y la tragedia no sólo puede llegar a promover depuraciones catárticas, que por serlo son ya transformadoras, sino además una crítica inquietante, una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forman para permanecer tranquilos.<sup>43</sup>

Resumiríamos que uno de los objetivos principales por los que Buero Vallejo utiliza el género ‘tragedia’ es el elemento de “lo esperanzado” que encuentra en ella. Es la capacidad ennoblecedora y catártica de este género la que convence a este dramaturgo de envolver sus obras con este papel lleno de lágrimas esperanzadoras.

## **2.4. La teatralidad**

Aunque ya mencionamos en la Introducción que la estructura o la forma de estas dos obras buerenses no está entre los enfoques principales de nuestra investigación, no obstante, por el simple hecho de que la tesis sea sobre las obras dramáticas, sería injusto el silencio total en este aspecto. Por tanto, aunque fuera en términos generales y en breve,

---

<sup>42</sup> Antonio Buero Vallejo, La tragedia, “El teatro”: *Enciclopedia del arte escénico*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Editorial Noguer, 1958, p. 77.

<sup>43</sup> Luis Iglesias Feijoo, *Op. cit.*, p. 5. El crítico cita a Buero Vallejo “Sobre la tragedia”, *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, no. 22 (Rodez: Subervie Editeur, 1963), p. 55.

sería conveniente, mencionar algunos puntos en el terreno de 'puesta en escena' y la estructura de estas obras dramáticas.

Escribe Anne Ubersfeld:

La *representación* teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto –si no total al menos parcialmente– un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores –estrecha y recíprocamente relacionados–, una serie de mensajes –igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos– y un receptor múltiple presente en un mismo lugar.<sup>44</sup>

De modo que en su 'texto literario' o 'puesta en escena "imaginaria"' Buero Vallejo usa los símbolos de ceguera, visión, luz, oscuridad, etc., en la 'puesta en escenaria "real"' también juega con tales conceptos. Varios críticos coinciden en que las obras dramáticas buerenses contienen acotaciones cuidadosas y muy explicativas para que los ambientes de texto literario y de la puesta en escena no contradigan y que sean complementarias.

En el mismo libro, Anna Ubersfeld también menciona otros términos relacionados con la semiótica. Basándonos en algunos de aquellos nos gustaría analizar algunos puntos de las dos obras buerenses escogidas para la presente investigación.

A continuación nos gustaría presentar, a nivel general, la estructura externa –refiriéndonos a los actos, número de personajes y situación

inicial, situación media y punto de llegada— de las dos obras; y los modelos actanciales de algunos de los personajes de las dos piezas dramáticas.

### **2.4.1. En la ardiente oscuridad**

#### *2.4.1.1. Estructura externa*

Esta obra se divide en tres actos. En total hay trece personajes: diez estudiantes, una pareja —el director del Centro y su esposa— y el padre del protagonista. En el reparto, once de esos trece carecen del sentido visual.

**Acto primero (*Situación inicial*):** Llega un nuevo alumno, Ignacio, a un Centro para ciegos donde se manejan una pedagogía y una doctrina poco comunes. Pronto se da cuenta de que todos viven en un mundo ilusorio que se basa en una mentira hábil y un autoengaño conveniente. El comportamiento raro de Ignacio —su sospecha e inconformidad con las “reglas” del Instituto, su carencia de confianza y su necedad de no dejar el bastón— les parece a los alumnos, ya adoctrinados por la política del Centro, algo natural y común y opinan que eso se le pasará. Él quiere marcharse del Centro el mismo día, mas Juana le pide que no lo haga. Él permanece en el Instituto.

---

<sup>44</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Murcia, Catedra, Universidad de Murcia, 1989, p. 20.

**Acto segundo (*Situación media*):** La inconformidad del protagonista, Ignacio, contagia a los alumnos. Empiezan a sospechar de la alegría aparente que les ofrece el Centro, puesto que ésta tiene un lado triste. Tal sospecha les produce una falta de confianza y debilita al "moral del hierro" que es la característica principal de los alumnos y la del Centro. Comienzan a buscar la verdad, aunque sea trágica y a intentar romper el "espejismo" en el que viven. Los aspectos profesionales del Centro y las relaciones emocionales y personales entre los alumnos parecen temblar.

**Acto tercero (*Punto de llegada*):** El director del Centro, don Pablo, con la ayuda de su alumno ideal, Carlos, quiere buscar una solución al problema. Por su egoísmo y algunas razones personales, Carlos llega a asesinar a Ignacio. En este instituto de ciegos nadie se da cuenta y todo el mundo cree que fue un accidente o un suicidio. Con la muerte del protagonista, aparentemente todo regresa a la normalidad con la única diferencia de que se nota una "ignacización" de Carlos.

#### *2.4.1.2. Modelo actancial*

Modelo actancial es el diagrama en el que se explica la relación entre los personajes y fuerzas con que se avanza una obra dramática. Hay un destinador **(D1)** que impulsa al sujeto **(S)** a desear un objeto **(O)** en el interés de un destinatario **(D2)**. El ayudante **(A)** le ayuda y el oponente

**(Op)** le opone. El sujeto y el destinatario puede o no puede ser el mismo, también su número puede variar. Cabe mencionar, como veremos en algunos casos, que los actantes no necesariamente tienen que ser personajes concretos. Pueden ser alguna fuerza, un personaje colectivo, un sentimiento, etc. Por ejemplo, el inconformismo, el interés, la voluntad, el egoísmo, etc. En muchos libros de la semiótica teatral, esos modelos actanciales están dibujados, pero nosotros quisiéramos presentarlos solo en sus enunciaciones. También cabe mencionar que se puede dibujar una inmensa cantidad de modelos actanciales<sup>45</sup> de un drama basándonos en cada escena, cada personaje y cada acción suya y, obviamente, su relación con otros personajes. Pero nos limitamos a exponer solo algunos personajes.

### *Ignacio*

El inconformismo impulsa a Ignacio a revelar la verdad en su interés propio y el de sus compañeros. Su voluntad le ayuda y el interés del Centro y egoísmo de algunos de sus compañeros se le oponen.

---

<sup>45</sup> También se puede dibujar algunos triángulos actanciales que presentan las relaciones entre varios "personajes". Algunos ejemplos son: *el triángulo psicológico* que explica la relación entre destinatario, sujeto y objeto y con su ayuda se puede determinar si la acción del sujeto es individual o también ideológica; *el triángulo ideológico* que explica la relación entre destinatario, sujeto y objeto y con cuya ayuda se puede determinar si la acción del sujeto es individual o colectiva; *el triángulo activo* que explica la función del oponente que puede obstaculizar al sujeto, al objeto o a ambos. Véase Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp.

Se podría llamar a Ignacio como el **impulsor** o **destinador** en cuanto la acción dramática de la obra. La verdadera acción empieza con su llegada al Centro para ciegos. Antes de su aparición al "escenario" todo parece normal, son "ciegos jóvenes y felices, al aparecer"; tan seguros de sí mismos...." (*En la..*, 12). En el Centro se hospedan las risas, la felicidad, el amor, la amistad... De hecho, no se llaman ciegos sino invidentes. La llegada de Ignacio y luego su inconformidad con las "reglas" del instituto causa la inquietud en la vida de los integrantes. Su interés en la búsqueda de la verdad y no conformarse con una mentira hábil y un autoengaño cómodo crea la situación que otros comiencen a dudar. En cuanto el modelo actancial, por sus características y el resultado de aquellas, Ignacio también resulta ser el **oponente**. Es debido a él que "la situación a que ha llegado el Centro es grave" (*En la ardiente..* 74); su presencia se convierte en una amenaza tan grande que piensan "si Ignacio se marchase todo se arreglaría" (*En la ardiente..* 75); o llegan a decir "Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra hasta ahora" (*En la ardiente..* 75).

### *Carlos*

El ego impulsa a Carlos a desear asesinar a Ignacio en su propio interés y el del Centro. El Centro le ayuda e Ignacio se le opone.

El personaje de Carlos es el resultado, inclusive nos aventuraríamos decir heredero, "ideal" de la doctrina que se lleva. Por las cualidades de ser un discípulo "ideal", porque es el más "ciegos" entre esos "invidentes", resulta ser el **ayudante** si intentamos hacer un modelo actancial de la obra entera.

### *Don Pablo (El director)*

El interés impulsa a Pablo a desear continuar con su doctrina en su propio interés y el del Centro. El Centro le ayuda e Ignacio se le opone. Don Pablo es la personificación de la política (o pedagogía o doctrina llamemos como sea) que se maneja en el Centro. Su único interés es el Instituto y está dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de que el Centro siga. Su personaje puede servir del **sujeto** del modelo actancial. Su presencia en el escenario no es tan frecuente, pero su influencia en toda la obra se siente. En el fondo es Pablo quien le "inspira" a Carlos que su oposición a Ignacio sea tan fuerte. Aparte de ser el sujeto, Pablo también es el **destinatario** porque todas las acciones de la obra avanzan en el interés del Centro.

### *Juana*

La ideología de Ignacio —cuyo rasgo principal es inconformismo ante el engaño y la búsqueda de la verdad— impulsa a Juana a desear pensar

acerca de sus sentimientos verdaderos en el interés de ella. Su carácter débil, si lo llamamos así, y su juicio le ayudan y sus amigos —Carlos, Elisa y Miguel— se le oponen.

El personaje de Juana es importante desde el punto de vista que ella sirve de razón por la cual su novio, Carlos, llega a asesinar a Ignacio. Mas ese motivo es superficial porque en el fondo es el ego que impulsa a Carlos a tal acción porque su rivalidad y odio hacia Ignacio es mucho más fuerte que su amor hacia Juana.

#### *La obra 'En la ardiente oscuridad'*

Se podría llamar a Ignacio como el **impulsor** o **destinador** en cuanto la acción dramática de la obra. La verdadera acción empieza con su llegada al Centro para ciegos. Antes de su aparición al "escenario" todo parece normal, son "ciegos jóvenes y felices, al aparecer"; tan seguros de sí mismos...." (*En la..*, 12). En el Centro se hospedan las risas, la felicidad, el amor, la amistad... De hecho, no se llaman ciegos sino invidentes. La llegada de Ignacio y luego su inconformidad con las "reglas" del instituto causa la inquietud en la vida de los integrantes. Su interés en la búsqueda de la verdad y no conformarse con una mentira hábil y un autoengaño cómodo crea la situación que otros comiencen a dudar. En cuanto el modelo actancial, por sus características y el resultado de aquellas, Ignacio también resulta ser el **oponente**. Es

debido a él que "la situación a que ha llegado el Centro es grave" (*En la ardiente..* 74); su presencia se convierte en una amenaza tan grande que piensan "si Ignacio se marchase todo se arreglaría" (*En la ardiente..* 75); o llegan a decir "Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra hasta ahora" (*En la ardiente..* 75).

## **2.4.2. El concierto de San Ovidio**

### *2.4.2.1 Estructura "externa"*

Con veintitrés personajes en total, esta obra se divide en tres actos. Desde el punto de vista de la aparición de los participantes en la obra, entre los personajes principales son: seis ciegos, un empresario, la amante del negociante, y una Priora.

**Acto primero (*Situación inicial*):** Valindin, el empresario, negocia exitosamente con la priora para hacer el contrato según el cual los seis ciegos lo acompañarán en un "concierto" que tendrá lugar en San Ovidio. Con diferentes motivos y sueños, los ciegos lo acompañan. El protagonista se entera del vil plan que trama el antagonista según el cual quiere presentarlos de una manera ridícula y grotesca que genere risa en el público y dinero para él. La primera parte del espectáculo tiene éxito.

**Acto segundo (*Situación media*):** Valindin pide permiso a Priora para que los ciegos continúen con él a otros lugares también. La tensión

entre el opresor, Valindin, y los oprimidos, ciegos –David y Donato en particular—aumenta.

**Acto tercero (*Punto de llegada*):** Después de haber aguantado la violencia física y emocional, el protagonista mata al antagonista en la oscuridad puesto que es una noche de luna nueva. Por razones confusas, Donato delata a David y la autoridad ejecuta al protagonista. El telón cae después de un monólogo –lleno de esperanza y entusiasmo— de Valintín Haüy que se comprometió a convertir aquella farsa en realidad que sucedió como treinta años antes.

#### *2.4.2.2. Modelos actanciales*

##### *David*

La opresión impulsa a David a asesinar a Valindin en su interés propio y el de sus compañeros. El sentimiento de venganza le ayuda y el empresario y la autoridad se le oponen.

##### *Valindin*

El interés material impulsa a Valindin a aprovechar la situación física y socioeconómica de los ciegos en su propia ganancia. La Iglesia le ayuda y David se le opone.

### *Adriana*

El miedo y la comodidad impulsan a Adriana a actuar según el gusto de Valindin en interés de este. La situación de los ciegos le ayuda y sus propios sentimientos se le oponen.

### *La Priora*

La avaricia impulsa a la Priora a aceptar oferta de Valindin en el interés de la Iglesia y de ella misma. Su poder le ayuda y nadie se le opone.

### *Valintín Haüy*

La filantropía impulsa a Valintín Haüy a desarrollar el sistema –con cuya ayuda puedan leer los ciegos— en su propio interés y en el de los ciegos. Su voluntad le ayuda.

Valintín Haüy bien podría servirnos de la acción dramática de la obra también. Refiriéndose a este personaje histórico, el autor mismo afirma, en las palabras introductorias del drama, que junto con las desgracias de estos ciegos, el destino de un gran hombre motiva esta historia.

Los modelos actanciales nos ayudan a comprender mejor acerca de las obras dramática y al contemplar bien estas estructuras –en la forma de los diagramas o las enunciaciones— se entiende mejor las fuerzas que mueven a los personajes y, por ende, se puede adentrar más al fondo del contenido también.

## **2.5. Conclusión**

En el presente capítulo pretendimos englobar varios temas sin cuya referencia la investigación hubiese sido incompleta. Cada tema de esta sección de la tesis es suficientemente amplia para abarcar en unas cuartillas, y por ende, cabe mencionar que nuestra intención fue dar una idea general de aquéllos.

En el capítulo anterior, después de habernos ubicado en las situaciones sociopolíticas y culturales de España, en este quisimos enterarnos bien de las ideas del autor mismo acerca de sus obras y mencionar algunos motivos que le inspiraron a escribir. Con la ayuda de algunos comentarios por parte de Buero Vallejo sobre su propia obra, también presentamos por qué el autor usa un género específico para expresarse y cómo lo entiende, qué son el sentido final y los objetivos principales de sus piezas dramáticas.

### 3. Visión y videncia

Whatever appears is illusory and transient,  
and has no real existence...  
(Vyasa, *Srimadbhagavadgita*)

El ambiente literario y filosófico ha aprovechado considerablemente el símbolo de la vista y la ceguera. Abundan los ejemplos de los personajes ciegos capaces de percibir más de lo que ven los no carentes del sentido visual. Debido a sus usos frecuentes y variados y considerando que un idioma es un proceso dinámico, como muchas otras palabras los significados de la palabra "ver" y las que se derivan de ella se usan por diferentes motivos. En el presente capítulo pretendemos hacer un análisis de las dos obras buerenses dentro del marco de las palabras "visión" y "videncia". Esas dos pequeñas unidades lingüísticas contienen varios significados que abarcan conceptos como la alucinación, la ilusión, el ensueño, lo fantasmagórico, lo metafísico, lo real y lo no-real, entre otros.

Parece contradictorio, pero es inevitable hablar de la noción de la "realidad" para comprender lo irreal o lo alucinado en el contexto de lo arriba mencionado. Intentaremos no adentrarnos mucho en los aspectos filosóficos sino solo lo necesario. Por la naturaleza de la tesis y mis lazos con la filosofía religiosa y mística de la India, no rozarla sería un silencio injusto. Además, aquélla nos podría ayudar para aportar unos aspectos

nuevos a las interpretaciones de la obra de Buero Vallejo. Cabe señalar que no pretendemos insinuar que hubiese alguna influencia directa o indirecta del pensamiento hinduista en las obras buerenses. Queremos reflexionar sobre estas piezas dramáticas dentro del contexto de la realidad y la ilusión según el hinduismo. Quizá encontremos algunos puntos en común ya que son los conceptos universales. Puesto que en gran parte la filosofía hindú se basa en las imágenes religiosas nos vemos obligados a usar términos de tal ambiente. Sin embargo, nos gustaría aclarar que aquí nos interesa más su aspecto simbólico que su parte religiosa.

En las siguientes cuartillas, pretendemos dar una idea general del concepto de la palabra `visión` en el hinduismo a base de dos cuentos mitológicos y luego compararlos con este concepto según estas dos obras buerenses

### **3.1. Visión hindú: una interpretación**

The unreal has no existence, and the real never ceases to be,  
the reality of both has thus been perceived by the seers of truth.

*(Vyasa, Shrimadbhagvadgita)*

En un episodio de *Mahabharata*<sup>1</sup>, cuando el asceta Vyasa –que también se considera como el autor de la epopeya– cede al rey ciego Dhritarashtra la visión trascendental para poder ver todo lo que transcurría en la batalla en la que pelearán sus hijos y sus sobrinos, el rey lo rechaza diciendo que si no pudo verlos nacer y crecer, tampoco querrá verlos morir. Esta actitud por parte del rey se podría interpretar, a nivel simbólico, como que no quiere ver la realidad cruel que es nada más que la consecuencia de su propia ambición ciega. No se niega a aceptar que es ciego a nivel físico, sin embargo, sus actos comprueban que lo es también a nivel de sabiduría, puesto que no ve la realidad.

Otro curioso detalle de este episodio de la epopeya es la descripción de todo lo que contiene esa “visión trascendental” rechazada por el rey

---

<sup>1</sup> *Mahabharata*, es una de las epopeyas más importantes de la literatura de la India. En el libro se narra la historia de una dinastía cuyos integrantes llegan a enfrentarse en un campo de batalla. Por un lado están los *pandavas* – los hijos de Pandu – por el otro, los *kauravas* – los hijos de Dhritarashtra, el rey ciego. Todos los reyes de aquel tiempo con sus ejércitos participaron en esta guerra dependiendo de su relación con los *pandavas* y *kauravas*. Se considera que fue una batalla entre *dharma* y *adharma*, que se podrían mal-traducir como Bien y Mal. A lo largo de la escritura se dan a conocer las causas por las cuales aquel mundo se ve obligado a acudir a este acto violento y una de las principales es la injusticia causada por la ambición ciega. Dhritarashtra es ciego físicamente y también se deja llevar por sus ambiciones. Es el primogénito de la dinastía, pero por haber nacido ciego se le niega la herencia del trono y nombran el rey a Pandu, su hermano menor. Con el motivo de descansar, Pandu va al bosque por un año y le encarga a su hermano mayor el trono bajo la asesoría de los ministros. En el bosque, Pandu muere y el ciego permanece como el rey. Crecen los hijos de los dos. Por ser virtuoso y querido por el pueblo, el hijo mayor de Pandu es el heredero, pero el hijo mayor de Dhritarashtra también proclama su derecho al trono. Además, el segundo odia a sus primos por sus virtudes y su fama entre la gente. Los intentos por la paz se fracasan y los dos lados deciden luchar por sus respectivos “derechos”.

pero concedida a su consejero, Sanjay, para que el primero pueda escuchar los detalles de la guerra. El asceta le dice al rey:

Sanjay te va a describir todos los incidentes de la batalla. Todo lo que acontezca en el transcurso de la batalla, él podrá ver, escuchar y enterarse. Cualquier acontecimiento que ocurra ante sus ojos o detrás de su espalda, durante el día o la noche, en privado o en público, no importa que se reduzca a un incidente real o sólo al acto de pensar, no se podrá ocultar a su visión. Él se enterará de todo exactamente como suceda.<sup>2</sup>

Así que, aquí la visión no se reduce sólo a un acto de ver físicamente sino que incluye también al proceso de enterarse "exactamente como sucede" independientemente de que ocurra en acción o en pensamiento. En este contexto, podríamos decir que un vidente sería alguien que tuviera semejante visión.

Sería conveniente tocar el tema y enterarnos un poco de cómo esa visión "superior", según el hinduismo, ayuda a discriminar entre la realidad y la ilusión. En varias ramas de la filosofía hindú se utilizan términos como lo eterno y lo no-eterno, lo real y lo no-real, lo material y la materia, lo manifiesto y lo inmanifiesto, lo corporal y lo esencial, etc.<sup>3</sup>

Uno de los objetivos de la filosofía y el misticismo hinduista es tener el

---

<sup>2</sup> Vyasa, *El Mahabharata*, (tr. Julio Pardilla), Edicomunicación, Vol. 6, España, 1983, p. 652.

<sup>3</sup> Heinrich Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*, (Tr. Francisco Torres Oliver), Ediciones Siruela, España, 1995, pp. 33-34. El experto en el área de los estudios sobre la India escribe, "La mentalidad hindú asocia ideas tales como "transitorio, cambiante, fugaz, cíclico" con "irrealidad"; y viceversa, "imperecedero, inmutable, firme y eterno" con "lo real".

Conocimiento que destruya todas las ilusiones para poder ver la esencia de todo. Es decir, el motivo es hacer "... a search for the reality underlying the flux of things. What is that which, being known, everything else becomes known?"<sup>4</sup> Cabe aclarar que no se debe confundir el Conocimiento con la capacidad mental o intelectual. De hecho, en varias doctrinas del hinduismo el acto de "ver" es más importante que conocer o aprender. Es esencial ver no sólo lo aparente sino también lo oculto en lo visible. Podríamos atrevernos a usar el término, tener "tercer ojo" o "visión trascendental" con cuya ayuda llegamos a conocer la materia de la que está hecho todo lo material, la divinidad que reside en el dios, la humanidad de lo humano, el instinto que se halla en lo animal, el espíritu que está en la esencia de todos los seres. En otras palabras, ver la creación del Creador, la protección del Protector y la destrucción del Destructor y saber que los tres son Uno Mismo<sup>5</sup>.

### **3.2. La Ilusión y la Realidad en el hinduismo**

---

<sup>4</sup> Sarvepalli Radhakrishnan, Charles A. Moore (eds.), *A Sourcebook in Indian Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 38. "una búsqueda por la realidad que está debajo de las apariencias. ¿Qué es aquello que haber sabido, todo el resto se sabe?"

<sup>5</sup> Aunque en el hinduismo existe el politeísmo, no obstante se podría decir que la Trinidad es lo esencial, que consiste de Vishnu (el Protector), Brahma (el Creador) y Shiva (el Destructor). La Destrucción es uno de las cientos de funciones del Shiva y, curiosamente, el acto de la destrucción

Our ignorance is born of a confusion of the transcendental  
subject (*Atman*) with empirical existence (*Anatman*).  
(*Filosofía Vedanta*)

La mitología hindú abunda en ejemplos en los que un asceta rechaza humildemente los deseos concedidos por alguna entidad divina<sup>6</sup> diciendo: "Ya Lo vi, Lo conocí. Ya sé qué es la Esencia de todo. Ya no queda nada por ver ni por conocer ni adquirir." También se mencionan varias ocasiones en las que un devoto de Vishnu le pregunta acerca de Su *Maya*<sup>7</sup> y la realidad y en vez de recibir una respuesta teórica el curioso se convierte en "víctima" de la trampa divina para poder verlo a través de sus propios ojos y enterarse de que todo lo transitorio es Ilusorio o *Maya*.

El tema de ¿qué es la ilusión y qué es la realidad? es demasiado amplio y difícil para abarcar en unas cuartillas. En el ambiente literario y filosófico se ha trabajado mucho acerca de ello. En cuanto a este concepto en el hinduismo, preferimos dar dos ejemplos y después una

---

no está considerada como algo negativo. De hecho, es uno de los dioses a quienes más se reza en la India.

<sup>6</sup> Casi siempre es una de las muchas formas de Vishnu, Brama o Shiva.

<sup>7</sup> El término *Maya* se usa con varios significados. Uno de los usos más frecuentes y comunes podría ser ilusión o la trampa divina debido a la cual todo el mundo vive en una ilusión y no puede diferenciar entre lo real y lo ilusorio. Cabe aclarar que aquí "lo real" no es lo que se percibe con los cinco sentidos. Podríamos decir que lo real es lo Imperecedero que está más allá de un comienzo y un fin. En *Shrimadbhagavadgita*, en varias ocasiones se menciona que lo Esencial es algo que no tiene ni comienzo, ni medio ni fin. También nos podría ayudar la cita número 3.

pequeña interpretación de ellas para poder ubicarnos en el contexto. Son episodios de los textos mitológicos de la India y la traducción ha sido tomada del libro, ya citado, de Heinrich Zimmer<sup>8</sup>.

Debido a su ferviente devoción, un asceta – Narada – gana la gracia del Ser Supremo, Vishnu. El Dios le dice, “Vengo a concederte un don. Cualquier cosa que desees, será tuya”. El asceta le contesta al Señor del Universo: “Si estás satisfecho conmigo, haz que comprenda Tu *Maya*”.

Después de ofrecerle a Narada otras cosas materiales y al ver que el asceta las rechaza, el Vishnu le dice: “Sumérgete en aquella agua y experimentarás el secreto de mi *Maya*”. Narada se sumerge en la charca y sale como Sushila, hija del rey de Benarés.

Poco después, cuando está en la flor de la juventud, su padre la da en matrimonio al hijo del vecino rey de Vidarbha. El asceta, en forma de muchacha, experimenta plenamente los placeres del amor. Más tarde, llegado el momento, muere el viejo rey y al marido de Sushila le sucede en el trono. La hermosa reina llega a tener muchos hijos y nietos, y se vuelve incomparablemente feliz.

Sin embargo, al cabo de mucho tiempo, surge la disensión entre el padre de Sushila y su marido; disensión que poco después se convierte en guerra violenta. En una sola y cruenta batalla mueren muchos de sus hijos y nietos, así como su padre y su marido. Cuando le llega la noticia

---

<sup>8</sup> Heinrich Zimmer, *Idem*, pp.38-42. El capítulo es *Mitología de Visnu*. Hicimos ciertos cambios, por ejemplo, abreviar las descripciones y ortografía de los nombres, entre otras cosas.

del sangriento desastre, sale afligida de la capital y se dirige al campo de batalla para elevar allí su solemne lamento. Manda erigir una pira gigantesca y coloca en ella los cadáveres de su familia: de sus hermanos, sus hijos, sus sobrinos y sus nietos; luego, juntos, los cuerpos de su marido y de su padre. Con su propia mano aplica una antorcha a la pira. Y cuando ascienden las llamas, exclama: "¡Hijo mío, hijo mío!" Y cuando las llamas comienzan a rugir, se arroja a la hoguera. En ese momento, el fuego se enfría y se disipa. La pira se convierte en charca; y en medio de las aguas Sushila se reconoce a sí misma... pero otra vez como el santo Narada. Y el dios Vishnu, tomando al santo de la mano, lo saca de la charca cristalina.

Cuando el dios y el santo llegan a la orilla, Vishnu pregunta con sonrisa burlona: "¿Quién es ese hijo cuya muerte llorabas?" Narada se siente confundido y avergonzado. El dios prosigue: "Ése es el aspecto de Mi *Maya*, doloroso, sombrío, desventurado..."

También se menciona otro cuento cuyo protagonista es el mismo santo, Narada:

El cuento comienza con las mismas palabras surgidas mediante prolongadas austeridades y prácticas devocionales: Narada gana la gracia del Vishnu y pide que le muestre el poder mágico de Su *Maya*. Con Sus labios hermosamente curvados el dios le concede tal deseo y de la sombra placentera del bosquecillo que protege al ermitaño, Vishnu conduce a Narada por una pelada extensión de tierra que ardía como el

metal bajo el resplandor despiadado de un sol que abrasaba. No tardan los dos en sentir sed. A cierta distancia, en medio de la luz cegadora, divisaron las techumbres de paja de una minúscula aldea. Vishnu le pide al asceta que se vaya por el agua. Narada se dirige al lejano grupo de cabañas. El dios se tumbó a la sombra de un peñasco, a esperar su regreso.

Cuando Narada llega a la aldea, llamó a la primera puerta. Le abre una hermosa doncella y el santo experimenta algo que hasta entonces jamás había imaginado: el encanto de sus ojos. Parecían los de su divino Señor y amigo. Se queda mirándolos y se le olvida, sencillamente, a qué había ido. La candorosa muchacha le da la bienvenida. Como en un sueño, Narada cruza el umbral. Los habitantes de la casa le saludan con gran respeto. Le acogen honrosamente no como a un extraño, sino más bien como a un venerable conocido largo tiempo ausente. Narada permanece con ellos, impresionado por la alegre y noble actitud, y sintiéndose enteramente a gusto. Nadie le pregunta a qué ha venido; parece que pertenece a la familia desde tiempo inmemorial. Y transcurrido un tiempo, pide permiso al padre para casarse con la muchacha, lo cual no era sino lo que todos están esperando. Se convierte en miembro de la casa y comparte con ellos las eternas cargas y los placeres sencillos de una familia campesina.

Transcurren doce años; ya tiene tres hijos. Al morir su suegro, se convierte en cabeza de familia, heredando la propiedad y dirigiéndola, cuidando el ganado y cultivando los campos. En el duodécimo año, la

estación lluviosa llega extraordinariamente violenta: los ríos crecen, las corrientes se precipitaron ladera abajo, y un súbito desbordamiento inunde la aldea. Durante la noche se lleva las cabañas de paja y el ganado, y todo el mundo tiene que huir.

Sujetando a su mujer con una mano, guiando con la otra a dos de sus hijos, y cargado con el más pequeño en el hombro, Narada emprende su marcha a toda prisa. Avanzando en la más completa oscuridad y azotado por la lluvia, caminaba por el lado resbaladizo, se tambaleaba en las aguas turbulentas. Es una carga más grande de la que podía llevar, con la corriente empujándole las piernas. Una de las veces, al dar un traspié, se le cae el niño del hombro y desaparece en la oscuridad rugiente. Con un grito desesperado, Narada suelta a los dos mayores para coger al pequeño, pero fue demasiado tarde. Entretanto, la riada arrastra rápidamente a los otros y, antes incluso de que se diese cuenta de la tragedia, arranca de su lado a su mujer, le hace perder pie a él, y lo arroja de cabeza al torrente como un tronco. Inconsciente, Narada vuelve en sí, abre los ojos y ve una inmensa capa de agua fangosa y comienza a llorar. Oye una voz familiar – ¡Hijo! – que casi le paraliza el corazón. ¿Dónde está el agua que habías ido a traerme? Llevo esperando más de media hora.

Narada se vuelve en sí y en vez de agua, ve el brillante desierto bajo el sol del mediodía. Descubre al dios de pie, a su espalda. Las curvas crueles de su boca, todavía sonriente, se abrieron en una suave pregunta:

- ¿Comprendes ahora el secreto de Mi *Maya*?

En estos cuentos, hay algunos puntos que debemos tomar en cuenta por lo simbólico. En los dos relatos mitológicos, lo primero que se menciona es que la gracia divina o la aparición de un dios se logra a través de un esfuerzo que se basa en el sufrimiento físico-emocional y la austeridad, entre otras cosas. Después de su aparición, la entidad divina misma le hace pasar a su devoto por una prueba ofreciéndole tentaciones materiales y evaluar si él no se desvía de su objetivo y si es capaz de rechazar lo mundano por una riqueza divina.

Después de la conversación el dios lo lleva a su devoto al terreno de la práctica puesto que no le basta lo verbal. Pero dicha práctica no es por otra prueba sino por el deseo mismo de este ser humano y por el esfuerzo divino para hacerle entender a través de la experiencia propia.

En cuanto a lo real y lo irreal o lo ilusorio, lo mundano o lo material y lo divino, lo transitorio y lo permanente, el segundo cuento nos lo indica mediante la mención de varias cosas. Podríamos decir que la llegada de Narada a la primera casa de la aldea es el nacimiento de un hijo o la llegada a un mundo desconocido para él. La que abre la puerta es una bella chica cuyo encanto secuestra la capacidad de pensar del devoto. La semejanza entre los ojos de la mujer y del divino Señor es una señal para que el devoto se entere de la trampa divina mas ya no es posible puesto que el hechizo del placer y del mundo material le hizo olvidar a

lo que venía; en otras palabras ya se alejó de su objetivo y de la realidad.

El trato que recibe de los integrantes de la familia es agradable y nadie le pregunta a qué se debe la visita. Nos aventuraríamos a deducir que muestran una actitud ignorante puesto que quizá ni ellos saben por qué están allí y qué están haciendo. Digamos que existe una ignorancia existencial. También podríamos interpretar que muestran una actitud "natural" de cómo a la llegada de un hijo el núcleo se pone feliz y hace todo lo posible para proporcionarle comodidades. Con el tiempo adquiere placeres y responsabilidades familiares y se aleja todavía más de su "objetivo". En la compañía de sus familiares se siente cómodo y protegido hasta que llega alguna adversidad y se da cuenta de que tales protección y lazos no son eternos. Pierde a todos uno por uno y, cuando se queda solo, las palabras divinas le hacen recordar que así es la verdadera naturaleza de la Naturaleza; uno acaba solo porque comienza solo.

Así que, en los dos relatos, el Vishnu crea un mundo irreal para mostrar la realidad. Es a través de la ilusión que uno se entera de la "desilusión". En este contexto, podríamos decir que Vishnu<sup>9</sup> es la

---

<sup>9</sup> Sería conveniente aclarar que Narada también se podría considerar como una realidad pero no la Realidad. Narada, que podría representar a un ser o a la creación, no debe identificarse a sí mismo con el cuerpo y la mente puesto que son sólo instrumentos. Es más que esos dos. Es una parte de la Esencia misma pero, quizá, ya olvidada.

Realidad y todo el resto que "existe" es la Ilusión. Un ser sufre cuando confunde lo temporal con lo eterno; no acepta que todo lo que considera suyo está destinado a perecer y rechaza que todo lo que percibe mediante su vista pueda ser nada más que una ilusión. Para evitar este sufrimiento necesita una visión más amplia que le pueda ayudar a ver y comprender la realidad en su esencia.

En los dos "cuentos" se insinúa que Narada sufre por la ignorancia de no haber diferenciado entre la realidad absoluta y la ilusoria. Aquí se narra cual si nada hubiese pasado en "realidad" y como si todo fuese un sueño ya que era un "engaño divino" por parte de Vishnu. Es decir, lo que pasa en las dos vidas de Narada a lo largo de los años, en "realidad" pasó en unos minutos: "Llevo esperando más de media hora".<sup>10</sup> O quizá, como dice Michael Ende: "... el verdadero tiempo no se puede medir por el reloj o el calendario."<sup>11</sup> Ésas son las dificultades que se presentan cuando se pretende expresar algo incomprensible por la lógica – vivir doce años en media hora, por ejemplo. Sin embargo, en cuanto al contenido, podríamos decir que los dos episodios indican que la causa del sufrimiento de Narada no es que haya caído en la ilusión o que haya vivido una realidad momentánea sino que lo haya creído

---

<sup>10</sup> Quizá no tenga mucho que ver con el contexto, sin embargo, sería útil aclarar que la noción del tiempo cambia cuando se refiere a los dioses. Por ejemplo, en algunos libros religiosos del hinduismo se menciona que un año de Brahma consiste de millones de años. Véase el primer capítulo del antes citado libro de Heinrich Zimmer.

permanente e imperecedero. En otras palabras, su problema no es que haya encontrado la felicidad sino que haya ignorado que cada semilla de encuentro en sí mismo lleva la separación. Se podría decir que en el hinduismo la causa de todos los sufrimientos se considera la ignorancia. Tal ignorancia se disipa cuando uno sea capaz de ver que el cambio es lo único que permanece intacto.

### **3.3. Visión buerense: otra interpretación**

No puedo dejar en la mentira a la gente cuando me pregunta... ¡Me horroriza el engaño en que viven!  
(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

En otro capítulo de la presente tesis mencionamos la función social de la literatura, en este caso del teatro, que podría servir a nivel político, cultural y hasta ideológico. Es indudable que las obras buerenses abarcan muy bien esos temas. Mas no se limitan a los mismos. A través de sus obras, percibimos a un autor preocupado por un ser humano no tanto politizado, encasillado en la sociedad y su cultura sino por sus posibles e imposibles deseos, sus confusiones y sus ilusiones. Carlos Muñiz escribe:

---

<sup>11</sup> Michael Ende, *Momo*, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 217.

La obra de Buero es algo así como el espejo donde proyecta toda su humanidad y toda su moral. La obra de Buero no engaña. Es absoluta y sincera consecuencia del hombre. No se puede separar de él. En ella va reflejando sus inquietudes sociales y metafísicas; sus casi infinitos amores por todo lo humano; su piedad por el vicio; su impecable y feroz condena de la injusticia; su repugnancia por el despotismo; su esperanza; su conciencia de la patética y limitada condición del hombre, expresada a través de esa ceguera obsesionante.<sup>12</sup>

¿Y, qué es esa inquietud metafísica y qué es la esperanza para él? Se podría decir que esa inquietud metafísica se trata de la limitada condición humana impuesta por la naturaleza y la esperanza es que un día el ser humano pueda superarla a través de sus acciones y la fuerza de voluntad. Un personaje buerense proclama "todos somos ciegos", frase que, además de insinuar que la ceguera es relativa, recomienda que la aceptación de sus limitaciones sea un paso importante en el camino de vencerlas y ganar la libertad. Aceptación que es nada más que un acto de ver claramente.

Al comparar los dos cuentos de la mitología hindú con el concepto de la ceguera y visión usado por Buero Vallejo en sus obras, encontramos cierto paralelismo. Como ya hemos mencionado varias veces a lo largo de la tesis que, en el mundo literario de este dramaturgo español, mayoría de los personajes vive en un mundo ilusivo. Son los

---

<sup>12</sup> Carlos Muñiz, *Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido*, pp. 16-17. El artículo está en el libro: Mariano de Paco (Ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Los trabajos de Cátedra de teatro 2,

protagonistas –Ignacio y David– que insinúan la realidad a los otros integrantes para despojarles de su autoengaño. Metafóricamente podríamos decir que estos dos personajes son los ojos que otros integrantes han dejado de tener. A lo largo de las dos piezas dramáticas, varias veces Ignacio y David les advierten a sus compañeros de su autoengaño mas ellos no les dan importancia, inclusive llegan a llamarles locos por la sencilla razón de que ellos se atreven a hablar de una realidad invisible oculta detrás de las realidad aparentes pero engañosas. Hablando en los términos de los cuentos del hinduismo, podríamos decir que exceptuando a los protagonista todos los personajes están sumergidos en esta “agua de *Maya*” que les hace olvidar de una realidad “superior” y están cómodos a tal grado que prefieren callar cualquier voz o apagar cualquier chispa de la luz que les haga recordar de su trágica situación.

*En la ardiente oscuridad*<sup>13</sup> y *El concierto de San Ovidio*<sup>14</sup> son dos obras buerianas que tratan de la carencia del sentido visual o de la minusvalía de sus personajes principales, mas en ellas el autor usa el concepto que abarcan las palabras vidente, invidente, visión, ilusión, ver.... Incluso los títulos de las obras contienen esa paradoja e ironía. La primera tiene el

---

Murcia, Universidad de Murcia, 1984.

<sup>13</sup> Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

título, *En la ardiente oscuridad* que en sí mismo contiene esa contradicción y, por tanto, evitemos explicarlo más. La segunda, *El concierto de San Ovidio*, no es nada más que una expresión irónica porque en la obra se celebra una feria en la que Valindín, el antagonista, quiere presentar a través de esos ciegos una farsa y no un concierto.

Antes de dar una interpretación de las dos obras desde el punto de vista de las palabras arriba mencionadas, hagamos un intento de explicar qué es lo que quieren decir cuando dialogan con los lectores y espectadores acerca de tales términos. El diccionario de la Real Academia Española las describe así: **Vidente:** Que ve... Profeta... **Invidente:** Que no ve... ciego... Y, acerca de la palabra **visión**, entre otras acepción que se ha dado en este diccionario, algunas son: Acción y efecto de ver;... Especie de la fantasía o imaginación que no tiene realidad y se toma como verdadera; ... Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa; o bien iluminación intelectual infusa sin existencia de imagen alguna... Acto de ver a Dios, en el cual consiste la bienaventuranza... La definición de la palabra quizá más importante en esas dos obras dada en el diccionario explica muy bien acerca de la ansiedad, y hasta cierta punto, la obsesión

---

<sup>14</sup> Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

bueriana hacia la Primera Creación, la luz. La entrada dice: **Ver:** Percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz...

En la obra *En la ardiente oscuridad*, la mayoría de los personajes – once entre trece en total, para ser exactos – no tiene ni ojos ni luz. Y, el triste engaño es que viven creyéndose normales. Quieren convencerse de que pueden ejercer lo mismo que la gente que no carece del sentido visual y dicen que si ellos no tienen esa capacidad otros “son mancos, cojos, parálíticos; están enfermos de los nervios, del corazón o del riñón; se mueren a los veinte años de tuberculosis o los asesinan en las guerras... O se mueren de hambre...” (*En la ardiente...* p. 47) Así que, recompensan su incapacidad propia con la de otras personas. Pero, se detienen solamente en el dedo que indica y no ven la indicación que insinúa el protagonista. Se puede decir que quedan en el significante y no en el significado. Ignacio indica hacia la luz necesaria para poder comprender la realidad, y no hacia los ojos a los que otros estudiantes consideran meramente las entidades físicas. En otras palabras se puede decir que, existen dos actos de “ver” — visión y videncia, si llamamos así, como un símbolo. Videncia como capacidad de ver la verdad que está oculta detrás de la acción, y la visión como capacidad de ver solamente la acción. En otras palabras, los dos concepto se relacionan con el acto de ver, mas primero es percibir física, y segundo, metafísicamente.

En los términos explicados al comienzo del presente capítulo, podríamos decir que aquí usamos la palabra 'videncia' en el significado de lo "real" —lo permanente, lo eterno, lo inmanifiesto, lo esencial, lo metafísico; y la 'visión' en el de lo "irreal" — lo no-eterno, lo efímero, lo material, lo manifiesto, lo corporal.

### **3.4. Videntes en un mundo de ilusos**

Tu seguridad es ilusoria... No resistiría el tropiezo más pequeño.

(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

#### **3.4.1. En la ardiente oscuridad**

Ignacio, el protagonista de *En la ardiente oscuridad*, tiene un deseo imposible. Quiere ver y hacer ver a sus compañeros que son ciegos. No puede estar conforme con la ilusión y felicidad absurda que les rodea en el Centro. La insinuación hecha por el autor a través de las palabras "yo os voy a traer la guerra, y no paz" (*En la ardiente...*, p. 36), podría contener el aspecto religioso<sup>15</sup>, y además nos dirige hacia su intención

---

<sup>15</sup> Ana María Leyra (coordinadora), *Antonio Buero Vallejo: Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, p. 141-144. En su ensayo — "Símbolo, metáfora y filosofía en la dramaturgia de Buero Vallejo" — Enrique Pajón Meclon describe acerca de algunos conceptos: (p. 143) ... no resulta menos pujante su figura (*de Ignacio*) vista como un eco de Jesús de Nazaret, profeta de una luz nueva para la humanidad... (p. 142) ... la ceguera tiene sentido simbólico de límite, pero tiene también el de una degradación de valores que pasan de ocupar lugares de privilegios,

de presentar la lucha constante entre la verdad y la ilusión o la mentira. Ignacio busca la sinceridad en todos los aspectos, sea de su vida amorosa o sea de las reglas de la sociedad en la que vive. No acepta una alegría falsa: "No necesito una novia. ¡Necesito un 'te quiero' dicho con toda el alma! Te quiero con tu tristeza y tu angustia; para sufrir contigo, y no para llevarte a ningún falso reino de la alegría" (*En la ardiente...*, p. 34).

Ignacio es ciego, y lo acepta. De hecho, desde luego le causa tristeza su ceguera y la de sus compañeros del Centro, pero lo que más le duele es la alegría falsa e ilusiva presente en el ambiente con los alumnos "fingiendo una normalidad que no existe, procurando olvidarse e, incluso, aconsejando duchas de alegría para reanimar a los tristes." (*En la ardiente...*, p. 35). Por tanto, se puede decir que Ignacio busca la verdad, y en el camino de esta búsqueda el primer paso que da es no aceptar ninguna mentira o ilusión. El autor usa el símbolo de "poder ver a través de la luz" para señalar la sabiduría de reconocer la oscuridad

---

ensalzados, a lugares excepcionales por el desenmascaramiento de falsos motivos para la exaltación... es fácil comprender cómo en el mensaje que las obras de Buero nos pretenden transmitir se encuentra una ceguera distinta de la que limita al hombre en sus condiciones reales... En efecto, a partir de la metáfora de la ceguera, por contraste, descubrimos otra metáfora, una de las más usadas en occidente, la metáfora de la luz, hacia la que tienden casi todos los conflictos con la ceguera presentados por Buero Vallejo. De lo que se trata en el fondo es de realizar los mayores esfuerzos para ver con ojos propios y no con prejuicios no con directrices emanadas del mundo de los atemorizados y de los dominadores. La oscuridad nos envuelve y de ahí la propuesta última que podemos encontrar en las obras de Buero es la de una *voluntad de luz*.

que contienen la ilusión, la felicidad inexistente, la alegría imaginativa, etcétera. Así que tal vez Ignacio no sepa qué es la luz, mas sabe muy bien qué no lo es y reconoce los elementos que quieren sustituirla y él no es un conformista. Por tales razones se decide a aceptar su "verdad trágica".

La "obsesión" bueriana por la luz, en otras palabras, deseo de ver, es tan clara y tan fuerte que se nota en las "revelaciones" pequeñas de las personalidades egoístas e hipócritas de varios nombres que salen a lo largo de las dos obras.

Juana, con quién Ignacio tiene primer contacto en el Centro, pretende evitar que Ignacio se marche del Centro, casi al final del primer acto. Al parecer, la razón es ayudar a Ignacio:

No te dejes llevar de ese impulso irrazonable [...] ¡Pero tu padre se llevará un disgusto grandísimo! ¿Y qué dirá don Pablo?... y todos nosotros lo sentiríamos. Te consideramos ya como un compañero.. un buen compañero con quien pasar alegremente un curso inolvidable... Pobre Ignacio, me da pena. (*En la ardiente...*, p. 33). ... Todos hemos vivido momentos semejantes, pero eso concluye un día..." (*En la ardiente...*, p. 34). ... No sé qué decirte... Ni quiero mentirte tampoco... pero respeta y agradece al menos nuestro buen deseo. ¡Quédate! Prueba... (*En la ardiente...*, p. 35).

Pero, al final, se descubre la razón auténtica de su preocupación:

...No te vayas... Tú aciertas a darme la sensación de mi impotencia... si te vas todos sabrán que hablé contigo y no conseguí nada. (*En la ardiente...*, p. 35).

Ignacio acaba permaneciendo en el Centro con las palabras: "...¡Ahórrame tu desagradable debilidad, por favor!... Me quedo." (*En la ardiente...*, p. 36). Aquí, Juana aparentemente quiere convencer a Ignacio por el propio bienestar de él, pero, en el fondo desea convencerse a si misma que ella tiene razón de estar en el Centro y si él se marcha sería un golpe para el egoísmo ciego de la protagonista. Nos gustaría mencionar unos personajes más acerca de lo mismo.

El espacio en el que vemos en pie al director, don Pablo, está rodeado por su único interés: el Centro. Mejor dicho, su más grande deseo es que la Institución salga adelante con una cierta mentalidad sobre la que se basa el sistema de la Escuela. Aparentemente se siente que su intención es ayudar a los alumnos a progresar y triunfar en su vida normal y "alegremente". Tiene una doctrina desarrollada con cierta habilidad política que se basa en un concepto lleno de ilusión. Incluso inserta, diríamos, un eslogan con palabras de un significado poco común. Un ejemplo es el uso de las palabras vidente e invidente para los que tienen y los que carecen del sentido visual respectivamente.

Don Pablo entra en la cuarta escena del primer acto de la pieza. Después de haber intercambiado saludos con los alumnos, lo encontramos relatando al padre de Ignacio las costumbres ventajosas del Centro:

Su hijo se encontrará bien entre nosotros, puede estar seguro. Aquí encontrará alegría, buenos compañeros, juegos... (*En la ardiente...*, p. 19).

Como mencionamos arriba, algunos términos tienen un significado "especial", del mismo modo que algunos términos están prohibidos: "pobrecillos" "ciegos"; incluso existe una "explicación" válida, aunque basada en un engaño:

Los ciegos o, simplemente, los invidentes, como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera. Ocupamos empleos, puestos importantes en el periodismo y en la literatura, cátedras... Somos fuertes, saludables, sociables... Poseemos una moral de acero. (*En la ardiente...*, p. 20).

Hace una propaganda muy bien pensada dando ejemplo personal:

Usted, por ejemplo, creerá que nosotros no nos casamos.... Yo soy invidente de nacimiento y estoy casado con una vidente. (*En la ardiente...*, p. 21).

Con todo este argumento logra convencer al padre de Ignacio que en un futuro este alumno "saldrá hecho un hombre", "Todo un señor licenciado" (*En la ardiente...*, p. 22). Después de haber convencido al padre y haber logrado que Ignacio haya ingresado en el Centro –excepto unos minutos después para dar algunas órdenes–, don Pablo no sale en ninguna escena hasta al casi final de la pieza. Es decir, lo vemos solamente en "El punto de partida (situación inicial)" y en el "punto de llegada (situación término)". En el "texto-acción (situación media)" su ausencia es completa.

En la segunda aparición, don Pablo sale con su preocupación egoísta por la situación ocurrida en la Institución:

La situación a que ha llegado el Centro es grave. ¿Usted cree posible que un solo hombre pueda desmoralizar a cien compañeros? Yo no me lo explico .... cómo es posible que Ignacio se baste y se sobre para desalentar a tantos invidentes remotos.. (*En la ardiente...*, p. 74).

En vez de pensar en el "por qué" de la situación, es decir, en lugar de intentar comprender e ir a la raíz de la forma de pensar de Ignacio, la solución que él da es: "Si Ignacio se marchase todo se arreglaría" (*En la ardiente...*, p. 75). Aparte, como pensaba antes que Ignacio saliese de la Institución todo "hecho un hombre o un señor licenciado", cambia su preocupación, y expresa: "Podríamos echarlo, pero eso sería terrible para el prestigio del Centro." (*En la ardiente...*, p. 75). Sugiere a Carlos que hable con Ignacio: "No podría usted, por lo pronto, insinuarle a título particular -iy con mucha suavidad, desde luego!- la conveniencia de su marcha?" (*En la ardiente...*, p. 75) Desde luego, aquí, las palabras "con mucha suavidad" tienen el tono de "mucho tacto", porque no quiere escándalo que pueda dañar al prestigio del Centro, incluso en la misma conversación confiesa: "Le hablaría cordialmente, con todo el tacto necesario..." (*En la ardiente...*, p. 75) y también insinúa, en el caso que el tacto no sirva: "¡Pues de un modo u otro tendrá que irse!... Tiene que irse. Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra hasta ahora" (*En la ardiente...*, p. 75). Unos minutos después,

cuando aparece el cadáver de Ignacio, don Pablo sale en el escenario muy preocupado, y al haber escuchado una razón que podría convencer a las autoridades, en el caso de que sea necesario, dice: "¡Pero un accidente puede ocurrirle a cualquiera, y nosotros podemos demostrar que el tobogán y otros juegos responden a una adecuada pedagogía!" (*En la ardiente...*, p. 81). Así se revela su verdadera y cruel manera de pensar en su Centro porque en vez de estar triste por la muerte de un alumno dice del difunto: "En vez de aprender cuando se le indicaba, nos busca ahora esta complicación por su mala cabeza." (*En la ardiente...*, p. 81). Incluso aprovecha la oportunidad para mostrar a los alumnos el resultado de la desobediencia: "Espero que esto sirva de lección a todos..." (*En la ardiente...*, p. 81). Se puede ver su egoísmo al máximo cuando menciona: "La hipótesis del suicidio era muy desagradable. No hubiera compaginado bien con la moral de nuestro Centro." (*En la ardiente...*, p. 81).

Así que don Pablo llega al escenario, básicamente, en tres ocasiones: primero, cuando ingresa un alumno; segundo, cuando se presenta una situación grave y peligrosa para el Centro; y al final, cuando muere ese alumno. En ninguna de esas tres ocasiones se preocupa por los alumnos, sino por el Centro, y por lo mismo no puede "ver" los problemas verdaderos presentes que pueden llegar tan lejos, hasta el asesinato de un alumno por otro. En otras palabras, se podría decir que

su teoría de que esos "invidentes" son gente "normal" le falla y resulta que todos navegan en un mar del engaño colectivo.

El personaje de Carlos, el alumno ideal del Centro, también lleva aparentemente buenas intenciones hacia los alumnos. Es el heredero de la doctrina. Es el hijo que don Pablo nunca tuvo, pero la relación de padre e hijo no es sólo a nivel de cariño sino también de que uno hereda la ideología del otro.

El antagonista no tolera la influencia de Ignacio en el Centro y cierta inclinación que Juana siente por el protagonista. A Carlos no le duele perder a Juana, a su amor, sino que le horroriza la pérdida en sí misma que significaría haber sido vencido por Ignacio, en términos absolutos, fallar en su teoría y resultar que todo lo que pensaba, actuaba, vivía había sido inútil.

En una ocasión dice Ignacio a Carlos: "Tu seguridad es ilusoria... No resistiría el tropiezo más pequeño..." (*En la ardiente...*, p. 40). Intenta indicar lo débil que es el antagonista, no solamente por carencia de vista, sino también porque no sabe aceptar su dolor, su tristeza, su derrota, su situación trágica. Todo eso también se ve cuando doña Pepita indica a Carlos que él mató a Ignacio no por el bienestar del Centro sino por la rivalidad del amor de Juana:

y el Centro está por encima de todo... Y todos nuestros actos deben tender a beneficiarle, ¿no es así?... O a beneficiarnos personalmente.... El Centro puede

tener enemigos... y las personas, rivales de amor.... Bien... Me he engañado<sup>16</sup>. No ha habido ningún crimen; ni siquiera un crimen pasional. Usted no quiere provocar la piedad de nadie. ¿Ni de Juana?... (*En la ardiente...*, p. 85).

A lo largo de la obra se siente su odio hacia Ignacio:

Ignacio nos ha demostrado que la cordialidad y la dulzura son inútiles con él. Es agrio y despegado... ¡Está enfermo! Responde a la amistad con la maldad.... No tiene paz ni la quiere... ¡Tendrá guerra!... (*En la ardiente...*, p. 40) Sólo nos queda un camino: desautorizarle ante los demás por la fuerza del razonamiento; hacerle indeseable a los compañeros. ¡Forzarle a salir de aquí! ... La razón no puede fracasar, y nosotros la tenemos. (*En la ardiente...*, p. 41).

Pide a Juana que se quede con él por necesidad y no por amor: "Es que ahora te necesito más que nunca." (*En la ardiente...*, p. 41). Regaña severamente a sus compañeros:

Y me extraña mucho que vosotros, viejos ya en la institución, podáis dudarle ni por un momento... Se comprende que dude Ignacio... No sabe aún lo grande, lo libre y hermosa que es nuestra vida. No ha adquirido confianza; tiene miedo a dejar su bastón. (*En la ardiente...*, p. 47).

Al contemplar esto detenidamente, podríamos decir que Carlos no mata a Ignacio por el amor verdadero de Juanita, sino por el hecho de que no es capaz de aceptar su derrota. No quiere fallar ante su razón que se halla en que el Centro continúe alegremente con la "normalidad" de los alumnos.

---

<sup>16</sup> Es un curioso detalle que en el centro doña Pepita es la única que tiene el sentido visual y a la

De hecho, su transformación externa en la forma ignaciana, "Lleva la camisa desabrochada y la corbata floja" (*En la ardiente...*, p. 63), es un aviso de su vencimiento futuro cuando murmurará las mismas palabras que Ignacio reclamaba:

... Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales... ¡Al alcance de nuestra vista!... si la tuviéramos... (*En la ardiente...*, p. 88).

El personaje del alumno ideal del Centro para los ciegos, Carlos, se basa en la mentira de que su mundo es normal. La educación basada en un engaño lo lleva a tal grado que su personalidad misma se convierte en una mentira. Su respeto hacia don Pablo es una mentira, su amor filial hacia doña Pepita es una mentira y su amor hacia Juana también lo es. Le rodea una ilusión que no le permite salir de la oscuridad y su mundo entero se destruye cuando Ignacio entra con una chispa de luz de la realidad.

### **3.4.2. El concierto de San Ovidio**

En la obra *El concierto de San Ovidio* también se refleja lo arriba mencionado aunque con cierta diferencia, como dice Jean Paul Borel:

El Universo de *En la ardiente oscuridad* es hasta cierto punto estático, mientras que el de *El concierto de San Ovidio* es fundamentalmente dinámico e histórico:

---

hora del asesino de Ignacio no revela la verdad a pesar de haber observado el crimen.

“Nuestros hijos verán”. Por grandes que sean el valor escénico y la potencia dramática de la primera obra, hay que reconocer que la segunda es más verdadera, más vivida, más cercana a nuestros problemas concretos – más política.<sup>17</sup>

En el capítulo anterior ya mencionamos el argumento de la obra. Esta vez la tarea del protagonista, David, es “menos difícil”. Es un ciego y quiere tocar sus propias piezas musicales, no importando que parezca imposible, porque para lograr su objetivo tiene que leer las partituras. Desde su punto de vista significa tener una visión más clara y enterarse de las verdaderas intenciones del antagonista: David es diferente de sus otros compañeros ciegos. Al contrario del mundo presentado en la primera obra del autor, aquí los ciegos no proclaman ser normales. Pero tienen la “deficiencia” de conformarse. Por lo tanto tienen que sufrir y aceptar las torturas que les esperan en un mundo formado por los que tienen ojos. Preferimos llamarlos “los que tienen ojos” porque sería difícil nombrarlos “los que ven”.

En el mundo de los videntes un ciego sufre, o como dice José Saramago: “... los ciegos están siempre en guerra, siempre lo han estado...”<sup>18</sup>, puesto que el mundo está hecho por y para los que tienen ojos. Pero también es una verdad que en un mundo de los ciegos un vidente está destinado a sufrir. Citamos otra vez al autor portugués que

---

<sup>17</sup> Jean Paul Borel, “Buero Vallejo: Teatro y Política”. El artículo está en el libro: Mariano de Paco (Ed.), *Estudios... Op. cit.*, p. 45.

<sup>18</sup> José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, Punto de lectura, Santillana, España, 1996, p. 260.

dice: "... no sabéis, no podéis saber, lo que es tener ojos en un mundo de ciegos..."<sup>19</sup>. David lo sabe y sabe otras cosas. Por lo tanto, es imprescindible su sufrimiento.

David es un ciego que se atreve a soñar lo que parece imposible. "Dicen que está loco porque sabe más que ninguno de nosotros, porque piensa cosas que nadie se atreve a pensar." (*El concierto...*, p. 100). Es su curiosidad inagotable la que lo lleva a hacer una investigación acerca de la vestimenta y el escenario, y descubre las verdaderas intenciones del antagonista. Se podría decir que a pesar de ser ciego tiene características de un vidente.

Varios críticos coinciden en que esas dos obras buerenses son simbólicas. El autor usa la ceguera como un símbolo que podría ayudar a diferenciar entre la realidad y la ilusión o el engaño o la mentira y las limitaciones humanas. Refiriéndose a la primera obra buerense a nivel simbólico Enrique Pajón Mecloy dice:

La obra .... quiere representar la limitación humana para la cual le sirven al autor magníficamente los ciegos. La ceguera es una limitación tan patente, tan manifiesta, tan sentida y tan conocida de todos los públicos que, incluso los no familiarizados con los problemas que lleva consigo, la consideran mucho más grave de lo que en realidad es.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 369.

<sup>20</sup> Enrique Pajón Mecloy, "¿Ciegos o símbolos?", El artículo está en el libro: Mariano de Paco (Ed.), *Estudios... Op. cit.*, pp. 240-241.

Es decir, las obras no tratan de ciegos sino que ellos sólo le han servido de medio y de un símbolo para comunicarse con el público. Algunos críticos también han mencionados términos como la ceguera voluntaria e involuntaria. La denominan involuntaria cuando está impuesta por la naturaleza y voluntaria cuando teniendo ojos no queremos ver. En las dos obras el autor aprovecha de los dos tipos de ceguera. Hay ciegos tanto porque carecen del sentido visual como por no querer salir de sus engaños.

Sería difícil de negar que incluso en la vida cotidiana, al ver algo cruel o desagradable o por el miedo, cerramos los ojos y para gozar algunos sentimientos placenteros mediante los sentidos también lo hacemos. ¿Será sólo un reflejo y nuestra inconsciencia y una reacción para evitar la distracción que causan los objetos que vemos o algo más? También es un hecho que en algunas culturas, para "ver la realidad" paradójicamente, es necesario "cerrar los ojos". Puede que sea un acto de usar la "visión interior" o una indicación que nuestros ojos también tienen una limitación.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Recordamos un episodio de *Shrimadbhagadgita* donde Arjuna, el representante de un ser, pide al Krishna, el Ser Supremo "Krsna, if you think that it can be seen by me, then, O Lord of Yoga, reveal to me Your imperishable form." y Krishna le responde: "But surely you cannot see Me with these human eyes of yours; therefore; I vouchsafe to you with divine eye. With this you behold My divine power of Yoga." Vyasa, *Shrimadbhagavadgita Tattvavivecani*, Comentarios en inglés por Jayadayal Goyandka, Gita Press, India, 2002, pp. 486-489.

Y, precisamente es esta limitación de la que propone salir Buero Vallejo sin importar cuan difícil parezca ni a qué precio. El precio que pagan los protagonistas es su muerte aunque transfieren sus deseos en alguna otra persona para seguir soñando algo trae despertares.

#### 4. Del sentimiento trágico buerense

...ése es todo el secreto: nosotros marchamos hacia delante  
y sus señorías no quieren moverse. Pero la Historia se mueve.

(Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*)

“El autor está muerto”, ya proclamó un gran intelectual. Nos aventuraríamos a añadir, “mas su obra<sup>1</sup> vive”. A través de su obra viven sus pensamientos, ideas, preocupaciones, preguntas y propuestas – para evitar a llamarlas respuestas. Por ejemplo, Cervantes murió siglos antes pero el autor de Don Quijote sigue vivo y con tanta vitalidad como en los tiempos de su “nacimiento”, puesto que algunos de los temas abarcados en esa creación<sup>2</sup> literaria podrían corresponder al mundo contemporáneo.

La noción de una vida larga –en algunos casos perpetua– de obras literarias puede ser válida, no sólo en el caso del tiempo sino también en la del espacio. Aunque los símbolos que usa el autor tal vez no lleguen más lejos de la atmósfera en la que él permanece, no obstante, la universalidad de los temas englobados cruza esas fronteras.

---

<sup>1</sup> Cuando decimos ‘su obra’, obviamente, referimos a su obra en totalidad, es decir, no solamente la creación literaria del autor sino también a lo que él mismo dio a conocer como aclaraciones o críticas de su propia escritura.

Antes de continuar, nos gustaría mencionar también que la interpretación de una obra literaria en una época diferente a la de su creación puede variar mucho, como escribe Terry Eagleton:

“Nuestro” Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, y “nuestro” Shakespeare no es igual al de sus contemporáneo. Más bien se trata de esto: períodos históricos diferentes han elaborado, para sus propios fines, un Homero y un Shakespeare “diferentes”, y han encontrado en los respectivos textos elementos que deben valorarse o devaluarse (no necesariamente los mismos). Dicho en otra forma, las sociedades “reescriben”, así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a “reescribir.”<sup>3</sup>

En otras palabras no tan estrictas, podríamos decir que los escritores dejan la riqueza literaria como herencia a las generaciones por venir para que busquen nuevos sentidos y los ajusten a sus tiempos. Así que, además de los arriba mencionados aspectos, otra característica destacable de las grandes obras literarias es su influencia en las generaciones<sup>4</sup> posteriores – el viaje que una pieza realiza de una época a la otra debido a los temas universales que abarca. En las siguientes páginas intentaremos ver dos obras teatrales buerianas –*En la ardiente*

---

<sup>2</sup> Aquí la palabra “creación”, no tiene su tono original y estricto; en este caso la definición sería: la creación es sólo del Creador puesto que crear es “hacer algo de nada”, y en ese sentido el único Creador sería Él.

<sup>3</sup> Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 24.

<sup>4</sup> Aclaremos para no confundir con las “generaciones literarias”, un concepto bien conocido en la literatura española. Aquí nos referimos a los autores que nacen y escriben en otros tiempos.

*oscuridad*<sup>5</sup> y *El concierto de San Ovidio*<sup>6</sup> – a través de la luz de la pieza unamuniana – *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*<sup>7</sup>. Cabe aclarar que nuestra intención no es establecer una influencia directa de la obra de Unamuno en el dramaturgo de posguerra. Hacemos un simple esfuerzo por comprender mejor algunos conceptos que toca Buero Vallejo y que podrían haber sido inspirados por la obra unamuniana.

#### **4.1. Sobre las influencias conscientes e inconscientes**

Antes de iniciar nuestro esfuerzo, revisemos lo que menciona Buero Vallejo acerca de las “influencias conscientes”<sup>8</sup> e inconscientes en sus obras. El dramaturgo señala tres motores principales<sup>9</sup> acerca de la influencia en la creación literaria de un autor. La cita es larga, pero nos ayuda a aclarar algo muy valioso sobre la formación de sus obras:

---

<sup>5</sup> Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, España, 1972. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

<sup>6</sup> Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*, Edición de David Johnston, Madrid, Colección Austral, Espasa-Calpe, España, 2000. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

<sup>7</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Decimotercera edición, México, Espasa-Calpe mexicana, 1976. [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

<sup>8</sup> Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala....., *Teatro español actual*, Crítica Literaria, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977, p. 72.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 69-70.

... en mi opinión, un escritor, cualquier escritor, viene a escribir, de fuera y también de dentro, sus impulsos, sus chispas, sus instancias. Podríamos decir que casi en toda creación literaria actúan, por un lado las vivencias personales –a veces muy íntimas–; es dudoso que ningún escritor auténtico y con capacidad comunicante haya podido escribir su obra sin que algunos aspectos, siquiera sean crípticos, de ella, no los haya sentido como un problema personal. Pero, además de este motor principal de su creación, existen otros dos motores muy importantes. Uno de ellos es, claro está, lo que le rodea: la sociedad en que vive y a la que pertenece. [...] habría que referirse además a una tercera fuente, que es la de su propia formación literaria.<sup>10</sup>

En cuanto a la influencia de las vivencias personales en la literatura de Antonio Buero Vallejo, mencionaríamos dos aspectos: la Guerra Civil española y sus consecuencias, que es una temática casi omnipresente en su obra dramática; el recuerdo de la desaparición y posible fusilamiento de su padre cuyos ecos se escuchan en una de sus piezas teatrales, asunto que ya mencionamos en el primer capítulo.

Segundo motor importante e influyente que se menciona en la arriba mencionada cita es la sociedad en la que vive. En varias ocasiones el dramaturgo ha mencionado la función social de la literatura en general y del teatro en específico, y en sus obras se hallan una sincera preocupación y una inteligente crítica de la situación sociopolítica y psicológica de los tiempos en los que vivió.

---

<sup>10</sup> *Idem.*

En cuanto al tercer motor que influye la obra de un autor, al principio ya mencionamos la influencia de la riqueza literaria como un hecho destacable en las generaciones por venir; ahora agreguemos que esa influencia puede ser consciente e inconsciente; o en vez de ser una influencia puede ser simplemente una coincidencia o una necesidad. Casi toda la literatura habla acerca de los sentimientos de la vida, de los seres humanos y del pueblo, de sus acciones realizadas e irrealizadas o realizables e irrealizables. Los sentimientos siempre han existido. Obviamente, a lo largo del desarrollo de la civilización humana, el sentido de esos sentimientos y emociones se integra a las nuevas definiciones y explicaciones. De su existencia, no cabe la menor duda. El ser de la época de antes de Cristo lloraba, se entristecía, sonreía y se carcajeaba, y el de hoy tampoco puede evitarlo; las razones para ello pueden ser aparentemente diferentes. También cabe señalar que hay tiempos en los que un sentimiento está más presente que en otros. Por ejemplo, no podemos negar que el ser humano de todas las épocas ha sentido la necesidad de llorar, pero también es cierto que hay en las que llora más.

En la literatura observamos dicho fenómeno a través de diferentes corrientes y movimientos que existen en varios tiempos. Por ejemplo, generalmente no encontramos muchos escritores preocupados por mencionar paisajes o naturaleza en la literatura de la Edad Media y, por

otro lado, el romanticismo está repleto de aquéllos; en el teatro español del barroco el honor es uno de los temas principales mientras en el costumbrismo la crítica social es el eje.

Algo sorprendente en todo este proceso es el regreso de los temas y semejanzas entre las herramientas que usan los autores para presentarlos. Un sencillo ejemplo radica en las similitudes entre el romanticismo y el modernismo. También podríamos decir que la literatura viaja a través de las corrientes que muchas veces se basan en el ciclo de una acción que lleva una reacción consigo y *vice-versa*. Por ejemplo, una exagerada búsqueda de la influencia de las experiencias vitales de un autor en sus obras quizá sea una de las razones por las cuales surge la corriente de la crítica literaria en la que se ignora completamente al creador de las obras. Otro ejemplo, digamos cuando la fe se convierte en algo "monótono" o incluso peligroso, se busca la cobija de la razón y después se invierte el proceso; quizá también haya épocas en las que ambas conviven.

Por esas y otras razones, en la literatura de distintas épocas se hallan similitudes en lo temático puesto que en el fondo el tema es el ser humano o la sociedad. Así que las influencias, diríamos semejanzas, son inevitables, aunque, obviamente la manera de presentar un concepto puede variar. En cuanto a la "virginidad" de un tema, nos veríamos obligados a regresar a las palabras arriba mencionadas acerca de la

creación: en términos absolutos, no existe creación o creador, sino sólo Creación y Creador. Por tanto, en cuanto a la literatura nos aventuraremos decir que no sale nada de la nada.

#### **4.2. "Confesiones" buerenses**

En un seminario, Buero Vallejo nos presenta un panorama breve pero suficiente y honesto en el cual incluye una parte acerca de las obras y los autores que influyeron y no influyeron en su obra. A lo largo de su "discurso" salen nombres de muchos autores y sus obras: Generación del 98, Ibsen, Arniches, Azorín, Claudio de La Torre, *La Celestina* de Fernando Rojas, Dostoievski, Alejandro Casona, H.G. Wells, *Don Quijote* de Cervantes, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, entre otros.

... En resumen: muchas influencias. Muchas influencias, creo, como suele sucederle, lo confiese o no, a todo escritor... yo he venido aquí a confesarme un poco y acaso a aportar algunos pequeños datos nuevos, o relativamente nuevos, respecto a posibles influencias y parentescos.<sup>11</sup>

Negando a las críticas falsas que le culpan de una influencia directa o hasta de un plagio en su obra *Historia de una escalera*, el autor dice:

Un conocido crítico argentino dijo que procedía muy directamente de *La calle*, de Elmer Rice. [...] Para quien quiera creerlo, diré aquí que, cuando escribí *Historia de*

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 71.

*una escalera*, no conocía *La calle*, [...] publiqué un artículo en el cual [...] indiqué yo dos influencias españolas: la de Azorín, por su breve y maravilloso relato *Las Nubes*, y también la influencia parcial de Claudio de La Torre; concretamente la del primer acto de su *Tic Tac*. Éstas sí fueron influencias conscientes. Cuando escribí *Historia de una escalera* me andaban por la mente, y no eludí la similitud.<sup>12</sup>

En cuanto a la pieza *En la ardiente oscuridad*, Buero Vallejo no acepta totalmente los comentarios de algunos críticos según quienes la obra tiene influencia de Alejandro Casona:

*¿En la ardiente oscuridad, casonesca? Mentiría yo ... si no dijera que de lo que sí me di perfecta cuenta fue de la influencia de Wells. Ese admirable relato titulado *El país de los ciegos*, que he releído desde muchacho muchas veces... Mas, ¿se trata asimismo de una verdadera influencia de Wells, y sólo de Wells?*<sup>13</sup>

Nos deja con la interrogación para aclarar luego de dónde llega verdaderamente la influencia:

Rocordaréis que yo había dejado dos preguntas en suspenso. ¿Realmente una influencia de Casona? ¿Realmente una influencia de Wells? Las admito hasta cierto punto, pero ¿no habrá detrás alguna cosa más cierta? Yo creo que sí. Y además, también lo he dicho, y bastantes veces. Por muy petulante que parezca, nada más lejos de mí que compararme con quienes voy a nombrar en cuanto a la calidad; pero advierto otras influencias, que creo básicas, a lo largo de toda mi obra. Una es nada menos que la del propio Cervantes. Concretamente, la de *El Quijote*. La otra es la de Calderón, tanto por la vía especulativa de *La vida es sueño*, como por la

---

<sup>12</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 74.

vía social de *El Alcalde de Zalamea*. [...] Casona, en su primera obra [...] describe un proceso que podríamos llamar de desalienación. Seres sumergidos en una atmósfera irreal y engañosa terminan por llegar, con dolor, a la realidad, a la verdad. Esta fórmula es muy buena; pero, antes que de Casona, es de Cervantes. Don Quijote es un ser que vive en una atmósfera irreal, creada por él, engañosa, alienada. Él era un alienado, incluso en un sentido patológico de la palabra, y la realidad termina por llevarlo a su terreno aunque sea a costa de morir. Pero, ¿y Wells? No sé si ante un auditorio experto en materias literarias resultará demasiado osado afirmar aquí – pero yo estoy convencido de ello – que en Wells influyó, subterráneamente, Cervantes.<sup>14</sup>

Además de sus lecturas, como ya mencionamos, Buero Vallejo admite que la vivencias personales también influyeron su obra:

Aparte de las impregnaciones literarias que confieso y reconozco, en mi obra ha habido, hay y seguirá habiendo vivencias personales, a veces dolorosas, a veces muy hondas, que han fecundado mi teatro. Por ejemplo, y para no poner más que uno, qué duda cabe de que *La Fundación*, además de ser otro “Quijotito” u otro “Segismundo” en pequeño, es la consecuencia directa de una experiencia fundamental de reclusión, vivida por mí.<sup>15</sup>

Como ya mencionamos arriba la formación académica es uno de los motores principales que domina la creación literaria de un autor. Sería difícil negar que no exista plagio en el mundo literario. Mas, quizás también haya algunos autores que no tengan influencia de ningún otro

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 78.

sino sólo una inspiración de algún sentimiento, poesía, por ejemplo. Sin embargo no cabe la menor duda que casi todos los autores tienen influencia e inspiración de algún o algunos otros. Es por eso también que salen muchos nombres a lo largo de la ponencia que nos informa acerca de las influencias conscientes e inconscientes en la obra de Buero Vallejo. El dramaturgo menciona la cadena de Buero Vallejo–Alejandro Casona–Wells–Cervantes y Calderón. ¿Podríamos decir con toda certeza que Cervantes y Calderón no tuvieron influencia de ningún otro autor?

Concluimos esta parte del capítulo con la arriba mencionada pregunta y con las siguientes palabras de Buero Vallejo:

Sabemos que el maravilloso creador y adelantado a su tiempo que fue Valle-Inclán, en su tiempo era más bien un epígono de D'Annunzio, de Eça de Queiroz, de Barbey d'Aurevilly. Sabemos que a Galdós, al inmenso Galdós, en su tiempo lo consideraron algunos como un epígono de Balzac, de Dickens... No hay gran escritor que no sea epígono de algo.<sup>16</sup>

Pero, eso sí, ni duda cabe que los mencionados autores no se quedaron sólo en lo que leyeron. Las novedades temáticas y estilísticas en sus obras son un hecho reconocido y aceptado.

### 4.3. Obra unamuniana y conceptos buerenses

La literatura buerense<sup>17</sup> pretende buscar las razones de la tristeza, de la angustia, de la felicidad, de la locura, de las "enfermedades" y de sus curaciones, y de otras innumerables cosas que surgen nada más que de los sentimientos del ser humano o de la emoción colectiva del pueblo. Esas preocupaciones uno puede hallarlas en obras de otros tiempo también. De hecho, una gran parte de la literatura se presta a eso.

Yo mismo he dicho, y también otros estudiosos lo han dicho, que en mi obra había influencias innegables, a veces muy acentuadas de Unamuno, por ejemplo, o de Galdós, o del 98 en general. Todo esto es cierto y yo lo he aceptado en más de una ocasión.<sup>18</sup>

Esta honesta afirmación ya no nos deja sospecha alguna, no obstante, en vez de llamarla "influencia" preferiríamos decir que lo que hallamos en esas dos piezas teatrales –*En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*– son el desarrollo, la explotación y el ajuste de unos pensamientos unamunianos a la manera buerovallejiana después de haber sido convencido por aquello<sup>19</sup> y, por ende, reiteramos que

---

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 74-75.

<sup>17</sup> Martha T. Halsey, *Antonio Buero Vallejo*, New York, Twayne Publishers, 1973, p. 21. La crítica menciona que el teatro de Buero Vallejo representa "a quest for understanding about man and the universe".

<sup>18</sup> Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala....., *Op. cit.*, p. 70.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 78-79. Buero Vallejo mismo menciona un ejemplo de libro, *Fiesta, Comedia y Tragedia* de Francisco Rodríguez Adrados, en el cual el escritor llega casi a las mismas conclusiones que el

nuestra intención es dar una interpretación de esas dos obras, elegidas para este trabajo, a través de la pieza del autor de la generación del 98.

#### **4.3.1. Confrontar la realidad con la esperanza**

... ¡quiero ver! Aunque en este deseo se consuma estérilmente  
mi vida entera, ¡quiero ver! No puedo conformarme.

(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

Los dos textos teatrales de Buero Vallejo se basan en el tema de la ceguera y lo presentan a través de los protagonistas de las dos, donde el autor propone enfrentarse a su pena, tristeza, "minusvalía", carencia, ignorancia, o mejor dicho, confrontar su verdad trágica y no esconderse de ella. El autor usa la frase: "no debemos conformarnos" con la cual quiere negar a sentarse en un rincón oscuro de la ignorancia donde nadie, ni uno mismo, pueda visualizar sus penas. Unamuno escribe:

Estoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si saliendo todos a la calle,  
y poniendo a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos

---

dramaturgo: "... De su esperanza desesperanzada – dice Adrados –, como en la Comedia griega o de su *desesperanza pese a todo esperanzada, como en la Tragedia*... Con palabras casi iguales, venía yo hablando así de la tragedia ya desde el año 52. Naturalmente no estoy diciendo que Adrados me haya copiado a mí, ni mucho menos. Adrados ha llegado a esta conclusión firme, clara, rotunda, a través de sus extensos y profundos conocimientos de lehenista, y precisamente por su gran autoridad en este campo del saber..."

pusiéramos en común a llorarlas y dar gritos al cielo y a llamar a Dios. Aunque no nos oyese, que sí nos oiría.<sup>20</sup>

Y, para el ser humano, ¿qué pena más grande y común que la vida misma? Como menciona Calderón de la Barca: "El delito mayor del hombre es haber nacido".<sup>21</sup> Después de haber caído en ese "delito", ¿qué es lo que se espera de ese hombre? Pues, vivir. Y, ¿cómo? En parte de eso tratan los dos textos buerenses. Unamuno sugiere salir a la calle y poner a luz las penas y gritar al Cielo y llamar a Dios, e Ignacio, el protagonista de la primera obra de Buero Vallejo, propone lo mismo: quiere que sus compañeros "monótonos y tristes sin saberlo" (*En la ardiente...*, p. 34) arrosten la realidad para intentar superar su aspecto trágico. ¿Dónde les lleva ese esfuerzo?: "Nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos; desde el descubrimiento científico... hasta el milagro" (*En la ardiente...*, p. 70). Unamuno lo llama Dios y Buero Vallejo el milagro que en el fondo son la esperanza y la fe que los dos literatos muestran.

Los dos autores dan importancia decisiva a la esperanza. Uno dice que la respuesta del grito es "sí nos oiría" y otro "Nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos". En el capítulo anterior ya hemos mencionado cómo Buero Vallejo deduce el elemento de la esperanza en

---

<sup>20</sup> Miguel de Unamuno... *Idem*, p. 21.

el género – la tragedia. También es curioso ver que los dos ponen al aspecto trágico de la vida en una escala más arriba que la comedia o una felicidad engañosa. Unamuno escribe:

... los que ponen el pensamiento sobre el sentimiento, yo diría la razón sobre la fe, mueren cómicamente, y mueren trágicamente los que ponen la fe sobre la razón. Porque son los burladores los que mueren cómicamente, y Dios se ríe luego de ellos, y es para los burlados la tragedia, la parte noble...<sup>22</sup>

El personaje buerense, al aceptar su limitación y en un intento de superarla y rechazando las explicaciones racionales de sus compañeros para vivir en una felicidad engañosa, dice:

Estáis envenenados de alegría. Y no era eso lo que pensaba yo encontrar aquí. Creí que encontraría... a mis verdaderos compañeros, no a unos ilusos. (*En la ardiente...*, p. 33).

La importancia proporcionada a la tragedia, a lo trágico y al sufrimiento es otra semejanza destacable puesto que, según ellos, ayudan al ser a ennoblecerse. Escribe Unamuno: "El que sufre vive, y el que vive sufriendo ama y prospera..."<sup>23</sup>. Los protagonistas de las dos obras, Ignacio y David, sufren y "prosperan". Su prosperidad es espiritual y llega mediante el triunfo sobre la vil intención de sus opresores y la

---

<sup>21</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Colección Castalia, España, 1994, p. 110.

<sup>22</sup> Miguel de Unamuno... *Op. cit.*, p. 232.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 40.

realización de sus intentos. En la obra *En la ardiente oscuridad*, después de haber matado a Ignacio, Carlos es "condenado" a vivir con el deseo y la esperanza que el protagonista anhelaba; en *El concierto de San Ovidio*, vemos realizado el anhelo de David después de treinta años de su muerte. Quería tocar sus partituras musicales, deseaba que otros ciegos también lo hiciesen y lo logran por esfuerzos de Valintín Haüy.

Antes de ser víctimas de la violencia, los dos protagonistas han sido burlados por todos. Los dos anhelan lo que parece imposible, un ejemplo sería: "una comprensión total de la realidad que fuese más allá de las aprehensiones parciales de que el hombre es capaz".<sup>24</sup> Los deseos de esos dos son simbolizados por querer ver y tocar su música pero en el fondo lo que quieren es dejar de ser ciegos y limitados; y proponen lo mismo a otros compañeros carentes del sentido visual.

En cuanto a los burladores y los burlados, vemos que a lo largo de casi las dos obras enteras los protagonistas sufren las burlas y "torturas" de sus compañeros, de sus opresores y del ambiente que les rodea. Aunque los dos encuentran su fin trágico, sin embargo, logran la parte noble. Siguen vivos sus deseos. A Carlos le contagia esta ardiente oscuridad ignaciana y el deseo de David es cumplido por Valintín Haüy puesto que convierte en verdad aquella ridícula farsa del concierto de los ciegos.

### 4.3.2. Razón, fe y escepticismo

La fe es cosa de voluntad... y la voluntad se refiere siempre a porvenir...

(Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*)

Para comprender bien la noción de fe y su importancia para los dos escritores tendríamos que entender lo que significa la razón para ellos, puesto que aparentemente existe una lucha entre los personajes buerenses que dependen de la razón y de la fe y Miguel de Unamuno también menciona estos aspectos<sup>25</sup>.

En las dos obras buerenses, a través de varios personajes se menciona que la razón es algo práctico y utilitario y depende de lo concreto; niega lo abstracto. Por ser utilitario es innegable su importancia en la vida práctica. Buero Vallejo y Unamuno no lo dudan, sin embargo, les incomoda que el ser humano dependa de aquella más de lo necesario, porque: "En rigor la razón vive de fórmulas; pero la vida, que es

---

<sup>24</sup> Luis Iglesias Feijoo... *Op. cit.*, p. 72.

<sup>25</sup> Unamuno presenta la debida importancia de la fe y la razón en otras obras también, por ejemplo, en su pieza teatral, *La venda*, escribe:

"Don Juan: La fe, la fe es la que nos da vida, por la fe vivimos, la fe nos da el sentido de la vida, nos da a Dios!

Don Pedro: Se vive por la razón, amigo Juan, la razón nos revela el secreto del mundo, la razón nos hace obrar..."

La cita viene de – Miguel de Unamuno, *La esfinge, La venda, Fedra*, Clásicos Castalia, España, 1988, p. 158.

informulable; no acepta fórmulas."<sup>26</sup> Las fórmulas son importantes para calcular y para la matemática que depende de los números; nos ayudan a sobrevivir en una sociedad mercantil. No obstante, cuando llega la cuestión de creer y no de calcular, de una matemática *superior* en la cual no se mide con los números sino con los sentimientos, y la preocupación no es para sobrevivir sino para vivir, la razón se vuelve inválida porque: "Contra los valores afectivos, no valen las razones... porque las razones no son nada más que razones, es decir, ni siquiera son verdades..."<sup>27</sup>. Refiriéndose al "abuso" de la razón por parte de algunos personajes en la primera obra buerense, afirma Luis Iglesias Feijoo: "Esto no significa, por supuesto, la caída en el irracionalismo, pero sí, muy claramente, la reducción de la razón a sus justos límites".<sup>28</sup> El crítico cita al mismo dramaturgo:

"... Mediante su razón, el hombre vase acercando dialécticamente a lo real, pero no entra en su directa posesión. La realidad nunca es absolutamente transparente para la razón que la explica, porque nunca pueden ambas encontrarse en adecuación simultánea y total."<sup>29</sup>

Podríamos interpretar que Buero Vallejo pretende decir que siempre existe una parte de "la realidad", para no llamarla la realidad absoluta,

---

<sup>26</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>27</sup> Miguel de Unamuno... *Idem*, p. 18.

<sup>28</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria...*, *Op. cit.*, p. 74.

que no se puede explicar con la ayuda de la razón. Para ver esa realidad se necesita una videncia especial que no depende tanto del sentido visual sino de lo que podríamos llamar, la "visión trascendental". De eso ya hablamos en el capítulo anterior.

El escepticismo obedece a la razón y es crucial para el progreso pero no nos debe ni puede obstaculizar las creencias o el proceso de creer. Unamuno lo afirma: "No es, en rigor, que la razón nos lleve al escepticismo absoluto. ¡No! La razón no me lleva ni puede llevarme a dudar de que exista; adónde la razón me lleva es al escepticismo vital; mejor aún a la negación vital; no ya a dudar, sino a negar que mi conciencia sobreviva a mi muerte.." <sup>30</sup>

No cabe duda que para progresar la generación actual ha de recurrir a dudar de las costumbres, de las creencias de la generación anterior. Pretendemos decir que un individuo no debe creer ciegamente en todo lo que la sociedad le presenta sino investigarlo. Intentemos aclararlo con un ejemplo.

En la India es una tradición llevar el cadáver hasta el lugar de incineración sobre los hombros de los hijos, hermanos o amigos del difunto. Sin duda, es un acto social. Es acompañar al muerto hasta el

---

<sup>29</sup> *Idem.* p. 74. La cita viene de A. Buero Vallejo, "Muñiz", en Carlos Muñiz, *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, p. 64.

<sup>30</sup> Miguel de Unamuno... *Idem.*, p. 94..

último momento, mas también es una oportunidad para cavilar sobre esa verdad absoluta que se llama Muerte. Si uno participa en ese corto y "gran viaje"<sup>31</sup> sólo por lo social, y no comprende la profundidad y la verdadera pretensión de tal costumbre, pierde lo oculto detrás de ese rito. Si la gente que acompaña al difunto es inconsciente de la enseñanza que quiere proporcionar esa ocasión, el cadáver ya no es de una persona sino de la sociedad misma puesto que ya deja de ser dinámica convirtiéndose en algo mecánico; metafóricamente podríamos decir que sólo cambian los hombros, el cadáver sigue siendo el mismo.

Para progresar hay que contemplar las razones de los sucesos a su alrededor e investigar y oponerse a lo que no convence a uno. Eso sería un escepticismo constructivo que incluye la esperanza de aclarar las dudas esenciales.

Ignacio tiene dudas acerca de lo que se vive en este instituto. Otros integrantes del centro, específicamente don Pablo y Carlos, usan la razón para convencer a los que no conocen este centro pero nunca permiten dudar acerca de sus normas. Las normas establecidas en el centro generan felicidad –aunque falsa e impuesta– y hacen que sus alumnos se olviden de su incapacidad. Es incuestionable que este proceso disminuye su amargura hacia la vida pero, al mismo tiempo, también cierra todas las posibilidades de que ellos puedan superar su

---

<sup>31</sup> Así sería la traducción del término que se usa para ese rito: *Mahayatra*.

“minusvalía” puesto que se creen normales. Incluso dan explicaciones absurdas:

[Miguel]: ... a mí se me ha ocurrido hoy una idea genial – ¡no os riáis! –, y es la siguiente: nosotros no vemos. Bien. ¿Concebimos la vista? No. Luego la vista es inconcebible. Luego los videntes no ven tampoco.

[Pedro]: ¿Pues qué hacen, si no ven?

[Miguel]: No os riáis, idiotas. ¿Qué hacen? Padecen una alucinación colectiva. ¡La locura de la visión! Los únicos seres normales en este mundo de locos somos nosotros. (*En la ardiente...*, pp. 44-45).

Son “demasiado optimistas”. Su optimismo es absurdo.

David también anima a sus compañeros para que dejen de conformarse. En esta obra el problema está visto desde otra perspectiva. Todos los ciegos, excepto David, aceptan que son unos pobres ciegos. Su pesimismo los prohíbe que puedan superar su limitación:

[Nazario]: ... ¿qué hacemos aquí desde hace siglos? ¡Reventar poco a poco! ....

[Lucas]: ...aquí no hacemos sino esperar la muerte.

[Elías]: ...¡Nunca hubo orquestas de ciegos! ... [Lucas]: ¡Ni las habrá!” (*El concierto...*, pp. 71-72).

Su pesimismo es peligroso.

En las dos piezas teatrales de Buero Vallejo, por un lado, está la mayoría de los personajes que usa la fuerza de la razón para continuar viviendo en un mundo que ellos mismos han formado según su

entendimiento y comodidad; pretenden hacer todo lo posible para evitar cualquier tipo de cambio, cuanto necesario y constructivo que sea. Aquí casi todo se basa en la razón y la necesidad. Las relaciones "afectivas" y "amorosas" son calculadas puesto que se usan para evitar la soledad de uno mismo y no para confrontar juntos la tragedia que les rodea. Por otro lado están David e Ignacio, que también usan la razón para difundir sus ideas pero con algunas diferencias: primero, que todos se enteren del engaño en cuyas víctimas se han convertido; y segundo, los protagonistas no niegan la existencia de la parte de la realidad que no está al alcance de la razón.

Para darse cuenta de su ceguera uno no necesita ojos. Los ciegos de la obra *En la ardiente oscuridad* dan unas explicaciones mediante la razón para justificar su eslogan "somos normales"; situación que duplica su ceguera puesto que no ven y tampoco ven que no ven. Luis Iglesias Feijoo lo dice así: "los ciegos (hombres) racionales, (son) doblemente ciegos, porque también carecen de la visión interior..."<sup>32</sup>

El sistema y las reglas de este mundo de ciegos físicos y espirituales quieren imponer su ceguera voluntaria sobre Ignacio y David y burla cualquier acción suya que vaya en contra de las normas ya establecidas. Ésa es la tragedia de los protagonistas, que sería semejante, en

---

<sup>32</sup> Luis Iglesias Feijoo... *Op. cit.*, p. 77.

palabras unamunianas, a la de Don Quijote<sup>33</sup> y muchos otros personajes literarios –mitológicos y reales– que no saben conformarse o los que se atreven a soñar lo que nunca antes soñaron. Los personajes como Ignacio, David y Don Quijote no se conforman porque la ciencia o la razón no les proporcionan lo que éstos sueñan, “¡Que no le pida eso – dirán; que se resigne, que acepte la vida y la verdad como son! Pero él [don Quijote] no las acepta así...”<sup>34</sup>

“No debemos conformarnos”, propone Buero Vallejo. Vemos claramente que no todos sus personajes<sup>35</sup> están encasillados en esta propuesta. No obstante, son los protagonistas, David e Ignacio, quienes tienen éxito en sus intentos. Como ya se ha mencionado antes, los dos mueren, pero Ignacio transfiere a su rival (Carlos) esta ansia de descubrir la verdad; el deseo de David se cumple después de treinta años de su muerte cuando Valintín Hüay proclama que ya hay avance en el esfuerzo que los ciegos puedan leer las partituras musicales.

---

<sup>33</sup> Miguel de Unamuno... *Op. cit.*, p. 235. [Esa es]... la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre la que el mundo es, según la razón de la ciencia nos muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 240.

<sup>35</sup> Luis Iglesias Feijoo, ... *Op. cit.*, p. 8. “Cada personaje posee su razón, y por ella lucha, mas también sufre su equivocación y por ella pagará”. El crítico toma la cita de “Antonio Buero Vallejo, *La tragedia*,” incluido en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico* (Barcelona: Noguer, 1958), pp. 63-87.

La obra unamuniana también sugiere el inconformismo cobijándose en las palabras de Espinoza, "*unaquaeque res, quatenus inse est, in suo esa perserverare contatur*".<sup>36</sup> Explica que "querer ser otro es quiere dejar de ser uno el que es .... para mí, el hacerme otro.... es sencillamente dejar de ser. Y eso no. itodo antes de esto!..."<sup>37</sup> Podríamos decir que es el mismo inconformismo que percibimos en los protagonistas de las obras buerenses. Viven como Ignacio y David y mueren como ellos mismos.

Ignacio y David llegan a su muerte, uno asesinado y otro ejecutado, porque prefieren la verdad sobre la mentira o el engaño. En otras palabras, aceptan un camino que se basa en sospechar de las limitaciones impuestas por la naturaleza y la sociedad, y que les dirige hacia la muerte; un camino que aparentemente usa la duda para llegar a la fe o tienen una ilusión de ver la verdad absoluta.

Cerramos esa parte de la investigación con esa pequeña conversación entre dos personajes unamunianos de la arriba mencionada obra *La venda* que intercambian casi todos los conceptos arriba mencionados: fe, razón, ilusión, ver, vivir, morir, entre otros.

- Don Pedro: ¡Pues lo dicho, no, nada de ilusiones! Al pueblo debemos darle siempre la verdad, toda la verdad, la pura verdad, y sea luego lo que fuere.

---

<sup>36</sup> Miguel de Unamuno... *Idem*, p. 13. ... "es decir, cada cosa, en cuanto en sí, se esfuerza por preservar en su ser...".

- Don Juan: ¿Y si la verdad le mata y la ilusión le vivifica?
- Don Pedro: Aun así. El que a manos de la verdad muere, bien muerto está, créemelo.
- Don Juan: Pero es que hay que vivir...
- Don Pedro: ¡Para conocer la verdad y servirla! La verdad es vida.
- Don Juan: Digamos más bien: la vida es verdad.
- Don Pedro: Mira, Juan, que estás jugando con las palabras...
- Don Juan: Y con los sentimientos tú, Pedro.
- Don Pedro: ¿Para qué se nos dio la razón, dime?
- Don Juan: Tal vez para luchar contra ella y así merecer la vida...
- Don Pedro: ¡Qué enormidad! No, sino más bien para luchar en la vida y así merecer la verdad.
- Don Juan: ¡Qué atrocidad! Tal vez nos sucede con la verdad lo que, según las Sagradas Letras, nos sucede con Dios, y es que quien le ve se muere...
- Don Pedro: ¡Qué hermosa muerte! ¡Morir de haber visto la verdad! ¿Puede apetecerse otra cosa?

Y, los dos protagonistas – Ignacio y David – llegan a esa “hermosa” pero trágica muerte porque han anhelado la verdad.

### **4.3. Otras posibles semejanzas temáticas**

Además de los conceptos existenciales que se encuentran en el *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, a veces se encuentran ecos de otras obras unamunianas en la temática de las

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 15-16.

piezas buerenses. Por ejemplo, el tema de España, como señala David Johnston:

El espíritu del dolor de España que impregna la obra unamuniana también se difunde por el teatro de Buero, hasta tal punto que se le ha considerado como un noventayochista actual, epíteto que da a entender su aproximación consecuente y rigurosa a los problemas de la España contemporánea.<sup>38</sup>

Sin encasillar a Buero Vallejo en una sola categoría de un escritor político, podríamos decir que a través de sus obras dramáticas este dramaturgo ha dedicado su búsqueda personal al servicio de la España de su tiempo. Como ya hemos mencionado, en tal pretensión el autor se cobija a menudo en la historia<sup>39</sup>, puesto que las circunstancias represivas no estaban a favor de los autores ni de sus inclinaciones políticas y filosóficas. No obstante, creemos que la censura no es la única razón por la que Buero Vallejo se ve obligado a regresar a la historia para contar el presente. Él encuentra las razones y semejanzas de los problemas actuales en el pasado y para superar los problemas primero hay que conocer y reconocerlos – un elemento recurrente en la

---

<sup>38</sup> David Johnston, "Posibles paralelos entre la obra de Unamuno y el teatro "histórico" de Buero Vallejo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 306, 1982, agosto, Instituto de Cooperación Iberoamericana, España, p. 340.

<sup>39</sup> También es un tema presente en Unamuno, El teatro "histórico" buerense, tanto como la investigación nacional para unamuniana, es ante todo una observación sobre la España contemporánea. "Buero cambia la perspectiva histórica de un personaje para que tenga vigencia en la vida actual y, superando de este modo el pasado limitado y el presente moribundo, el personaje entra en el "presente momento histórico"". David Johnston, *idem*, p. 345.

obra buerense. Vivimos un presente que se basa en los errores, esfuerzos muchas otras cosas del pasado. Lógicamente, tenemos el presente como una oportunidad de hacer un futuro que deseemos.

Afirma David Johnston que en las obras históricas de Buero Vallejo:

[...] se comunica claramente al espectador su deber personal de facilitar el proceso histórico. Se juzgan las acciones y actitudes del pasado y el espectador se da cuenta de que carecen de perspectiva histórica; se espera que de esta manera el individuo del siglo XX, una vez que haya adquirido conciencia de su posible significación dentro de la evolución de la sociedad futura, sabrá evitar los engaños y errores del pasado.<sup>40</sup>

Además del hecho de acudir a la historia para reflexionar sobre el presente y cavilar sobre el futuro, otra semejanza entre los dos autores es la aceptación al esfuerzo de un individuo e importancia que proporcionan a aquél para traer cambios en la sociedad.<sup>41</sup>

En las dos obras buerenses percibimos que los protagonistas están solos, a pesar de estar rodeados de los personajes que comparten la misma condición trágica, física o metafísica. Todos los alumnos de *En la*

---

<sup>40</sup> David Johnston, *idem*, p. 343.

<sup>41</sup> Quisiera aclarar que la importancia del individuo no descarta la significación de la colectividad, y los dos autores están conscientes de eso. David Johnston lo aclara así: "[...] al hacer hincapié en la importancia del individuo, ni Buero ni Unamuno, intentan quitar mérito a la inmensa significación de la colectividad; por el contrario, la realzan. Sostienen ambos que la vida enseña que el individualismo no terminará en un estado de caos, [...] Un hombre solo, un individuo oscuro, que armoniza con el sentimiento colectivo, es decir, el intraconsciente, podrá luchar por los valores y

*ardiente oscuridad* son ciegos aunque, con excepción del protagonista, no aceptan su ceguera y se creen normales y por ende jamás se acercan a ni siquiera pensar en su limitación. De manera semejante pero contradictoria al mismo tiempo, todos los integrantes de la orquesta de *El concierto de San Ovidio* son ciegos, aceptan su ceguera pero con pena y conformándose con su deficiencia; y no comparten la idea del protagonista de que esa limitación física y metafísica puede superarse.

En las dos situaciones arriba mencionadas –diferentes pero semejantes al mismo tiempo– vemos a los dos protagonistas solos. Sus esfuerzos son individuales. No existe ningún tipo de situación fuenteovejunesca donde participen todos los individuos en colectivo para salir de su situación trágica. De hecho, podríamos decir en el fondo de casi toda la obra buerense refleja esa “soledad” y la individualidad. En sus luchas, los protagonistas siempre se encuentran solos y los compañeros en los que podían confiar también les dejan en sus caminos. El ejemplo de David es claro: Donato, con quien lleva una relación paternal, es el que lo delata y se convierte, parcialmente, en el cómplice de la muerte del protagonista. En el caso de Ignacio, su influencia se nota en la actitud diferente de sus compañeros a quienes contagia temporalmente y en una aceptación silenciosa de Juana, sin embargo, después de su

---

las aspiraciones del pueblo, estableciendo la libertad y la dignidad de éste a través de sus propios esfuerzos.” David Johnston, *idem*, p. 358.

misteriosa muerte, no hay ningún gesto de oposición por parte de nadie y la "normalidad" que regresa al centro simboliza que el esfuerzo fue solo a nivel individual, aunque no en vano, puesto que el antagonista musita las palabras que ya había dicho Ignacio.

Cabe aclarar que los esfuerzos a nivel individual no llevan un anhelo que otros lo acompañen. Pretendemos decir que no es una soledad triste. El autor presenta a sus personajes protagónicos conscientes de que el camino que ellos escogieron es difícil y sin compañía, aunque defender sus ideas individuales es un intento de difundirlas en el ambiente que les preocupa.<sup>42</sup> En pocas palabras, son individuos que piensan en la sociedad. En palabras de Unamuno:

Quien defiende su yo y lo exalta, defiende y exalta el Yo común; quien pelea por la majestad de su propia persona – el de él, no de sus cosas–, pelea por la majestad de la común personalidad humana.<sup>43</sup>

Quisiéramos aclarar que el "Yo" aquí no tiene el tono nietzscheano de un "hombre noble" y como ya dijimos en otro capítulo, tampoco los protagonistas se hospedan en los palacios de la realeza de los héroes de la tragedia griega. Al contrario, los protagonistas buerenses son la gente

---

<sup>42</sup> En una acusación por parte de Carlos – "¡Qué te importa a ti los compañeros!", Ignacio lo contesta así: "¡Los compañeroa, y tú con ellos, me interesáis más de lo que crees! Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera; ¡Me duele, a mí, por todos vosotros!" Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>43</sup> Miguel de Unamuno, *Obras completas*, (ed. Manuel García Blanco), Afrodísio Aguado, 1959-1964, España, Vol. IX, p. 840.

que reside en el abismo de la pobreza, pero con la posibilidad de llegar lejos, como dice Unamuno: "todo hombre lleva dentro de sí, más o menos dormido, al héroe"<sup>44</sup>; y Buero Vallejo lo afirma a través de su personaje histórico: "Yo era un desconocido sin relieve: Valentín Haüy, intérprete de lenguas y amante de la música. Nadie. Pero el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere."<sup>45</sup>

En resumen, podríamos reiterar que se encuentran muchas ideas semejantes en cuanto a las temáticas en el teatro buerense y la literatura unamuniana, como sus inquietudes críticas por la condición sociopolítica y cultural de "sus Españas"; conceptos como la fe, la razón, el escepticismo, el misticismo, entre otros; la importancia proporcionada a los esfuerzos individuales para una mejoría colectiva; sus preocupaciones sociales e ideológicas que no se quedan dentro de limitadas fronteras geográficas sino toman un rumbo universal. La cronología y las confesiones buerenses no dejan ninguna duda que el dramaturgo del siglo veinte aprendió bien del literato del siglo diecinueve y sus ecos se escuchan en sus dramas.

---

<sup>44</sup> Miguel de Unamuno, *Obra completa, idem*, Vol. VII, p. 799.

<sup>45</sup> Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio, idem*, p. 196.

## 5. La lucha de Ignacio y David

[...] se retiró solo al monte el Cristo, cuando, después del milagro de los peces y los panes, le quisieron proclamar rey.

Dejó el título de rey para encima de la cruz.

(Miguel de Unamuno,

*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos.*)

Este epígrafe unamuniano ayuda –precisa e inmensamente– a explicar el innegociable inconformismo buerense presentado por los protagonistas de sus dos obras estudiadas en esta tesis. En un caso extremo, si tuviéramos que reducir al carácter de Ignacio y David, la palabra ‘conformismo’ sería lo más cercano a lo que comprendemos de sus respectivos papeles en las obras. En el presente capítulo pretendemos analizar lo que ellos representan, cuestionan, dudan y proponen en relación al ambiente que les rodea, que a su vez representa la atmósfera política del tiempo franquista. Puesto que este ambiente teatral también contienen otros personajes que apoyan al trama y los pensamientos que desea enfocar el dramaturgo, analizar aquellos también nos ayudaría a dar una interpretación completa.

En el mundo literario de Antonio Buero Vallejo, específicamente presentado en *En la ardiente oscuridad*<sup>1</sup> y *El concierto de San Ovidio*<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, *Op cit.* [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

los personajes pertenecen a dos categorías principales. Por corresponder a las obras literarias podemos decir que las dos son complementarias, puesto que siempre se necesitan tanto los protagonistas como los antagonistas. Sin embargo, desde el punto de vista de la actitud, los hallamos divididos claramente entre los protagonistas y los que les ayudan o pretenden ayudarles y los antagonistas y sus ayudantes.

### **5.1. El ambiente en las obras buerenses**

Cada uno de nosotros es como un pozo, [...]  
Si te empeñas en mirar al fondo, puedes caer.  
(Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*)

En las obras buerovallejianas vemos que la sociedad consiste de —en una clasificación general y desde el punto de vista del poder— dos grupos de personas: la minoría y la mayoría. La minoría consiste en los que gobiernan siendo la mayoría la gobernada. Aquí el verbo “gobernar” significa explotar, utilizar, abusar, aprovecharse de otros. La minoría necesita las reglas para imponerse sobre otro sector de la sociedad. Una vez hechas las leyes y siempre basadas en las experiencias e interés de los que mandan, se necesita el poder para

---

<sup>2</sup> Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*, Edición de David Johnston, *Op. cit.* [A lo largo de este capítulo, todas las notas provienen de esta edición.]

aplicarlas. Y este poder puede manifestarse a través del control físico, mental, económico, legal, psicológico, etc.

En este ambiente, el poderoso está en una escala superior de "estatus social" o jerarquía. Su intento será siempre mantener su posición o ascender. Dos de las razones más importantes por las que los personajes en estas dos obras intentan perpetuar su posición de poder son el miedo y el "ego".

En tal jerarquía social, se adquiere una escala superior pisando a otros más "debiles" o menos hábiles, dígame como se quiera. Para no convertirse en la víctima de su propio sistema, el poderoso hará todo lo posible por mantenerla, hasta volverse un tirano. Consideramos, pues, que ese miedo es la primera de las dos razones cruciales, en el caso de los personajes buerenses: que ellos ejercen la violencia en "defensa propia".

La segunda razón se basa en el "ego". Podríamos decir que éste es el "concepto" que causa luchas, tensión, represión, violencia, guerras y pérdidas de muchos con ganancia para muy pocos. El punto al que deseamos llegar tiene que ver específicamente con la arriba mencionada minoría. En pocas palabras, digamos que si alguien logra algo al haber luchado toda su vida, y a veces de generación en generación, es obvio que sienta que toda la labor que hizo fue por conseguir cosas valiosas y apreciables. Las herramientas que utilizó para lograr su objetivo —su

“doctrina”— le parece aceptable. También es “natural”, si se nos permite usar esta palabra, que tenga el deseo de mostrar a otros que tenía razón y que todo lo conseguido es valioso.

Por esas razones, tal minoría comienza a difundir sus ideas. Pero eso no es tan peligroso. El verdadero riesgo está en que todavía se junte la gente, digamos discípulos, para escuchar y seguirle. Esta reunión no siempre es por los logros de este sector sino muchas veces por los propios intereses de estos “discípulos”. Este grupo de personas toma su teoría como el arma y empieza a agredir. Ahora, quieren atraer a más personas y lo logran, pero, entre las personas atraídas existen algunas convencidas, por sus debilidades, porque no tienen ninguna otra opción, porque ese grupo ya está de moda, y otras con la idea de que si tanta gente está aquí, ciertamente ha de haber algo.

Las dos obras escogidas pueden ilustrar lo expuesto.

Al comienzo de las dos piezas teatrales no se ve ninguna lucha o cualquier tipo de tensión entre los personajes hasta que aparecen los dos protagonistas, Ignacio y David, con sus imposibles deseos que son inconvenientes para el resto de la gente. En la pieza *En la ardiente oscuridad*, hay felicidad en el Centro: hay parejas que se quieren, que se apoyan; existen amistades que se ayudan mutuamente; hay deportes, diversión, charlas con chistes, risas, carcajadas, alumnos modelos que inspiran a los demás y hasta cierto punto entrenan a los

novatos; también hay un buen director, que incluso sirve como ejemplo de una relación "normal" entre dos personas de mundos diferentes: el casamiento de un ciego con una vidente. Todo ese amor, esa felicidad, esa amistad, esa diversión, ese progreso, y sobre todo, esa "normalidad" se adquieren sólo aceptando una estrategia: ignorar que son ciegos. Todos usan la palabra "invidentes" para los que carecen de sentido visual, siguiendo "ciegamente" las normas del instituto.

Ignacio, el protagonista del drama *En la ardiente oscuridad*, muestra la lucha en ese aparentemente tranquilo mundo creado por Antonio Buero Vallejo. A lo largo de las escenas, el lector se entera de que dicha tranquilidad se basa en el autoengaño, la conformidad y la injusticia. A los integrantes del ambiente presentados en esas piezas teatrales los vemos acomodados en su manera de vivir, sea por pereza, por interés, por conformismo, por pesimismo –quizá algunos quieran llamarlo "realismo"– por cobardía, y sobre todo, por egoísmo y por miedo. No los percibimos abiertos a cualquier tipo de crítica constructiva contra la cual pudiesen rendir cuentas de su autoengaño y, por lo mismo, hallamos justificaciones conformistas, explicaciones débiles e interpretaciones graciosas-absurdas por parte de los personajes. Tales características de ambas piezas se reflejan a través de distintos nombres.

Sin duda, la paz que se encuentra en el centro bien podría interpretarse como la paz de Franco. La palabra "centro" en sí misma sugiere hacia la política centralizadora del "Caudillo". El dictador era el centro donde se concentraba el poder y eso se reflejaba en su política en la cual incluía la represión moral, social, política y educacional, y censura ideológica\*. No es mera coincidencia que en este centro creado por Buero Vallejo estén prohibidos algunos términos como ciegos y las frases que indican una pena hacia su ceguera. Al mismo tiempo, está prohibido expresar cualquier idea que les haga pensar en su minusvalía o en la tragedia que les encubre.

La falsa alegría basada en un engaño que se encuentra en el centro también es una crítica política del Estado franquista, puesto que después de ganar la guerra civil la proclamación de la glorificación del pasado de España, la unidad del país y la religión era una vil mentira porque todo era a conveniencia del "Generalísimo". Y, sin duda, la prohibición de expresarse o difundir sus ideas que confronta Ignacio es una reflexión de la censura existente en esa época.

Otro pequeño gran detalle de la obra es la prohibición del uso del bastón a los integrantes del centro, puesto que todos están familiarizados con el territorio, lo conocen bien y no hay peligro que se tropiecen con ningún obstáculo, o novedad alguna. Si se presenta alguna –en forma

---

\* Véase el primer capítulo de la presente tesis.

de ideología o actitud– es aplastada. De hecho, en vez de “novedad”, la llamaríamos la “verdad” si un ciego llegase a decir que es ciego y quiere ver. Aunque en un mundo de los ciegos que se creen normales sería una verdad amarga y trágica, y el que lo proclamara –en este caso Ignacio– llegaría a ser castigado.

Los integrantes adiestrados no pretenden salir de este centro encerrado ideológicamente y dan la espalda a cualquier otro modo de pensar. No cabe duda que este instituto refleja debidamente la situación sociopolítica de la España de Franco. Los nombres que salen a lo largo de la obra ayudan a entender el esfuerzo de Buero Vallejo por dibujar la cruel realidad de la España después de la Guerra Civil.

### **5.1.1. En la ardiente oscuridad**

#### 5.1.1.1. Carlos *el antagonista*

Carlos: Yo no sufro.... Me niego a sufrir.  
(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

Analicemos el personaje de **Carlos**, el antagonista del drama *En la ardiente oscuridad*. Ese “muchacho fuerte y sanguíneo, de agradable y enérgica expresión” (*En la ardiente....* p. 12) bien podría servir de

representante de este mundo falso en el que viven todos los internos del instituto.<sup>1</sup>

Una de las características principales de Carlos es su intención de justificar la pedagogía existente en el centro, mediante la razón.<sup>3</sup> Según él, la razón no puede fracasar (*En la ardiente.....*, p. 14). Desea usar la fuerza del razonamiento para restarle autoridad a Ignacio ante los demás. Carlos representa la hipocresía, el egoísmo; se aferra al éxito a toda costa debido a su inmenso temor al fracaso. Le implicaría un reto enorme tener que confrontar la realidad y no poder interpretarla según su razón. Quiere desacreditar a Ignacio no en beneficio del centro sino para sí mismo y con el fin de poder seguir siendo la autoridad allí.

Es "el hijo que nunca tuvo" el director de la escuela. La relación del director y Carlos no incluye sólo un nivel emocional sino también implica la posibilidad de que este último pudiera convertirse en el heredero del

---

<sup>1</sup> Ricardo Doménech lo describe así: "Carlos ... el alumno modelo, el producto acabado y perfecto y la doctrina oficial de este centro para invidentes, vive esa mentira con calor dogmático, con fe rígida y aparentemente sin fisuras". Confirma que en una "ilusión de normalidad" encuentra la única forma de salvación: presiente que más allá está el vacío: las tinieblas, la verdad trágica de su condición, que él no se considera capaz de afrontar y de asumir." Doménech Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, p. 57.

<sup>3</sup> La definición de razón que ese personaje defiende puede ser discutible. Aquí él se refiere a dar importancia al resultado y no al método con la ayuda de cual se lo consigue, mirar todo en función de su conveniencia práctica y no de una manera ética. Así que nos sería conveniente usar la expresión "su razón" y no "la razón". De hecho, Antonio Buero Vallejo mismo ha dicho que: "Cada personaje posee su razón y por ella lucha....." La cita proviene de Antonio Buero Vallejo, "La tragedia", incluido en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona: Noguer, 1958, p. 76.

“ismo” que se maneja en el centro. De hecho, refiriéndose a la llegada de Ignacio al centro, don Pablo dice: “Es cierto que aquí [Ignacio] tiene el ejemplo, pero hay que administrárselo con tacto, y al talento de ustedes, señoritas [Elisa y Juana],... y al de Carlos...” (*En la ardiente...* p. 29).

Carlos es el mejor resultado del adoctrinamiento que se proporciona en este lugar y por tanto su mejor representante.

En el primer acto del drama Carlos considera a Ignacio como cualquier nuevo interno, confundido con los problemas estereotípicos: falta de confianza y de amor pero mucho mimo; carencia de alegría, compañeros, juegos y, sobre todo, una “moral de acero”. El antagonista opina que Ignacio va a superar estas problemillas al integrarse a este mundo donde existe la “invidencracia” – hecha de, por y para los ciegos. Cree que este alumno nuevo llega allí como un cuaderno en blanco y sabe que la tarea que le corresponde es, como en otros casos, llenarle con la “constitución” de este lugar. Asume su responsabilidad de enseñarle a ayudar al instituto a que asimile y utilice los términos con los que se califican a sí mismos. Su deber es inculcarle la pedagogía y entrenarle según las normas establecidas.

Con la descripción de las recomendaciones que se da a Ignacio se nota que él ya entró a un mundo en el cual no hace falta pensar sino sólo aprender de memoria los lugares y las reglas para no tropezarse o

también podría decirse: dejar cualquier tipo de duda afuera para no contagiarles a otros con su escepticismo.

[...] Carlos (*a Ignacio*). – Bien. Ahora Miguelín te acomodará en vuestro cuarto. Antes debes aprenderte en seguida el edificio. Escucha: este rincón es nuestra peña, en la que desde ahora quedas admitido. Nada por el medio, (*Lo conduce.*) para no tropezar. Te daremos la vuelta, para que te aprendas los sillones y veladores. ... Pero debes abandonar en seguida el bastón. ¡No te hará falta! (*En la ardiente...*, p. 23)

Aparentemente desea el bienestar de Ignacio.

En el segundo acto, tenemos a un Carlos ya preocupado por la situación que ha causado la presencia de Ignacio en el centro. Notamos que ha perdido la confianza en sí mismo –uno de sus rasgos más característicos–; sin embargo, lo observamos determinado a vencer a Ignacio y así preservar el prestigio del centro y para que todo vuelva a ser como antes.

Carlos expresa que Ignacio ha demostrado que la cordialidad y la dulzura son inútiles con él (Ignacio) y que responde a la amistad con la maldad, no tiene paz ni la quiere y sobre todo, “posee una fuerza para el contagio con la que no contábamos” (*En la ardiente...*, p. 41). También revela su miedo de perder a Juana: “Nos hemos quedado solos para combatir, Juana. No desertes tú también [...] Es que ahora te necesito más que nunca.” (*En la ardiente...*, p. 41), hecho que hace pensar al lector que la lucha no es sólo de ideologías sino también a

nivel personal. En el último acto, a través de las palabras de doña Pepita se insinúa: “[...] el Centro está por encima de todo [...] Y todos nuestros actos deben tender a beneficiarle [...] O a beneficiarnos personalmente [...] El Centro puede tener enemigos [...] y las personas, rivales de amor.” (*En la ardiente...*, p. 85).

En el mismo acto, el antagonista pierde un reto contra Ignacio ante todos sus compañeros, hecho que le causa un odio tremendo hacia el protagonista: “[...] una expresión de odio brutal le invade” (*En la ardiente...*, p. 50); y hallamos a un Carlos, “[...] violento, que no sabe qué decir”. (*En la ardiente...*, p. 50).

Después de una pequeña intervención de doña Pepita, Carlos le propone “amistosamente” a Ignacio que reflexione acerca de su actitud y que colabore para mantener la tranquilidad en el Centro. El protagonista niega la propuesta.

En el tercer acto, encontramos a Carlos preocupado por la situación que ha causado la presencia de Ignacio en el instituto y en la vida personal de sus integrantes, particularmente en la suya propia y la de Elisa. Pretende ocultar su derrota consolando a Elisa y negándose a sufrir y llorar: “Yo no sufro. [...] Me niego a sufrir. [...] Sí. Me niego a sufrir. [...] ¿Que sufro por Juana? No puedo sufrir por ella porque no ha dejado de quererme. ¿Entiendes? ¡No ha dejado de quererme! Tiene que ser así y es así.” (*En la ardiente...*, p. 64) Otro autoengaño y berrinche de

Carlos – el mundo tiene que ser como él desee. Usamos la palabra “autoengaño” porque no es que le hagan falta razones para sufrir y tampoco dice que no sufre, sino que se niega a aceptarlo porque no puede dejarse vencer por Ignacio: “¡Si sufrimos por su culpa, ese sufrimiento será para él (Ignacio) una victoria! Y no debemos darle ninguna. ¡Ninguna!” (*En la ardiente...*, p. 65) Vemos a Carlos ignorando rotundamente sus sentimientos para ganar una lucha a través del razonamiento.

En el tercer acto, Carlos sugiere a Carlos que se marche de la casa porque su influencia destructora pesa demasiado sobre aquélla. Su recomendación afecta al interés del centro. Al escuchar a Ignacio confiesa: “Te comprendo, sí; te comprendo; pero no te puedo disculpar. [...] Eres... ¡un mesiánico desequilibrado! Yo te explicaré lo que te pasa: tienes el instinto de la muerte. [...] ¡Lo que quieres es morir!. (*En la ardiente...*, p. 71)

Después de unos minutos, muere el protagonista y también ve el espectador una “*ignaciación*” de Carlos que se refleja en su murmullo que contiene las mismas palabras que decía Ignacio. Carlos deja de ser él mismo y empieza a vivir el deseo de Ignacio.

### 5.1.1.2. Otros integrantes del centro

Don Pablo: Poseemos una moral de acero.  
(Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*)

Otros personajes que salen a lo largo de la obra son: Andrés, Pedro, Lolita, Alberto, Esperanza, Juana, Miguelín, Elisa, don Pablo y doña Pepita. Los primeros cinco parecen prescindibles pero son importantes y necesarios aunque son casi personajes incidentales.

- [...] a veces deseo dejar de oírte hablar de ese modo.

- ¿De qué modo?

- De ese que hablas cuando me cuentas tus sueños de la vista.

Tienes una gran fantasía que me hechiza que me embriaga...”

(H.G. Wells, *El país de los ciegos*)

Este epígrafe es una parte de la conversación entre el protagonista y su amada del libro de H.G. Well y tiene cierta semejanza entre algunas conversaciones entre Ignacio y Juana. **Juana** es el personaje con la cual Ignacio se encuentra primero, “(Ignacio tropieza con el sillón de Juana. Tienda el brazo y ella toma su mano.) (En la ardiente..., p. 16) y, como dice Luis Iglesias Feijoo, “El socorro femenino a ese gesto desvalido es

un signo revelador.”<sup>4</sup> Al final del primer acto, Juana es la que pide a Ignacio que no se marche. Es novia de Carlos y va enamorándose de Ignacio. Lo que aquí nos importa es la función de este personaje en cuestión de poder, mentira y verdad. Para Carlos perder a Juana no es perder su amor sino el poder que esa relación significa para él. Juana ignora la razón por la cual está con Carlos y en una conversación con Ignacio se revela que es nada más por evitar la soledad. No contradice a Ignacio cuando él habla acerca de su relación con Carlos. De alguna manera Ignacio es la conciencia de los personajes que viven en el engaño. En este diálogo con Ignacio declara su amor hacia ella y también revela la verdadera intención de Carlos: “Carlos es un tonto que te dejaría por una vidente. [...] que mirase por él. [...] Desearía una mujer completa, y a tí te tiene como un mal menor.” (*En la ardiente...*, p. 61) Juana sabe que Ignacio tiene razón y lo confiesa silenciosamente, “Ignacio le sella la boca con un beso prolongado. Juana apenas lo resiste”. (*En la ardiente...*, p. 61).

En el tercer acto, después de la muerte de Ignacio y casi al final de la obra, Juana es el único personaje que se siente triste y arrepentida. Pide perdón a Carlos por haberle hecho sufrir. Aquí vemos a Juana con un carácter bastante débil, o en otras palabras podríamos definirla como un personaje que es tan bueno que parece como si careciese de fuerza para

---

<sup>4</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria ... Op. cit.*, p. 57.

tomar cualquier decisión. En el primer acto, pide a Ignacio que se quede no porque ella quiere sino porque el padre de Ignacio "se llevará un disgusto grandísimo" o porque él acierta a darle "la sensación de impotencia". En el segundo acto, pasa todo lo que ya hemos mencionado en el párrafo anterior, confiesa silenciosamente su amor hacia Ignacio y en el tercero, después de la muerte del protagonista, regresa con Carlos arrepentida. Todo lo que se revela de este personaje es su debilidad y no saber lo que quiere ella para sí misma. Puede servir como un títere en manos de los que quieren y la saben manipular.

**Miguelín** es el personaje que hace reír a la gente, aunque Buero Vallejo lo describe con cierto contraste: "un estudiante jovencito y vivaz, que lleva gafas oscuras, porque sabe por experiencia que su vivacidad es penosa cuando las personas que ven la contrastan con sus ojos muertos..." (*En la ardiente...*, p. 13). Es el "gracioso" del centro. En la primera escena cuando los estudiantes todavía no conocen a Ignacio y al escuchar que se llama a sí mismo 'ciego', pensando en que es una broma, Lolita habla: "(*Riendo.*) Te ha salido un competidor, Miguelín." (*En la ardiente...*, p. 16). Ya que es sólo Miguel el que puede gastar bromas en el centro. Esta cualidad suya se ve a lo largo de la obra.

Miguelín va a ser el compañero de cuarto de Ignacio puesto que todos creen que la amargura del protagonista se podría apaciguar con las carcajadas causadas por los chistes de este "loco de la casa.... El de

antes. El rorro de la institución, nuestra mascota de diecisiete años. Así y todo, un gran chico...". (*En la ardiente...*, p. 25-26).

Una de las características más destacadas de este personaje es que siempre se burla de su novia Elisa, aparentemente, no con malas intenciones sino para generar un ambiente "agradable". Aunque se nota que es una manera de huir de su desgracia (*En la ardiente...*, p. 26):

Miguel: ... yo no me considero muy desgraciado. Mi única desgracia es tener que aguantar a...

Elisa: (*Soltando.*) ¡Calla, estúpido! Ya sé por dónde vas.

(*Todos ríen, menos Ignacio.*)

Miguel. Y mi mayor felicidad, que no hay ninguna suegra preparada.

Elisa. ¡Bruto!

El proceso de sustituir la mentira absurda e ilógica con la verdad puede observarse en su nivel máximo en las absurdas explicaciones que presenta Miguelín nombrando anormales a los que ven y llamándose a sí mismo un ser normal, a pesar de ser ciego. (Véase la cita en el capítulo anterior, página 108). Tiene razón, en un mundo de ciegos sólo un ciego es un ser normal.

**Elisa** es la novia de Miguel y sirve de objeto de burla de su novio y para que otros puedan reírse. Posee un poder para percibir los sentimientos a distancia y la valentía de expresárselos más que los otros integrantes. En otras palabras, podríamos decir que es más sincera y no cubre la percepción que logra acerca de la "mala voluntad" de otros con las

palabras bondadosas. En la siguiente conversación se aclara (*En la ardiente...*, p. 30):

Elisa: (*Cavilosa.*) No me agrada el encargo del director. Ese Ignacio tiene algo indefinible que me repele. ¿Tú crees en el fluido magnético?

Juana: Sí, mujer. ¿Quién de nosotros no?

Elisa: Muchos aseguran que eso es falso.

Juana: Muchos tontos... que no están enamorados.

Elisa: (*Riendo.*) Tienes razón. Pero ése es el fluido bueno, y tiene que haber otro malo.

Juana: ¿Cuál?

Elisa: (*Grave.*) El de Ignacio. Cuando estaba con nosotras me pareció percibir una sensación de ahogo, una desazón y una molestia... Y cuando le di la mano se acentuó terriblemente. Una mano seca, ardorosa... ¡Cargada de malas intenciones!

Desde cierta perspectiva, ella tiene razón puesto que la presencia de Ignacio traerá una inquietud al instituto en general y a la vida amorosa de Elisa en particular (*En la ardiente...*, p. 56-57):

Elisa: (*Todavía en la terraza.*) ¡Déjame! Estoy ya harta de Ignacio. [...]

Juana: (*Tras ella.*) Vamos, tranquilízate. Siéntate aquí. [...]

Elisa: ¡Le odio! ¡Le odio! [...] ¡Cómo le odio!

Juana: No es bueno odiar...

Elisa: Me ha quitado a Miguelín y nos quitará la paz a todos. ¡Mi Miguelín!

Juana: Volverá. No lo dudes. Él te quiere. ¡Sí, en realidad, no ha pasado nada! Un poco indiferente tal vez, estos días... porque Miguelín fue siempre un veleta para las novedades. Ignacio es para él una distracción pasajera. ¡Y, en fin de cuentas, es un hombre! Si tuvieras que sufrir alguna veleidad de Miguelín con otra chica... Y aun eso no significaría que hubiera dejado de quererte.

Elisa: ¡Preferiría que me engañase con otra chica!

Juana: ¡Qué dices, mujer!

Elisa: Sí. Esto es peor. Ese hombre le ha sorbido el seso y yo no tengo ya lugar en sus pensamientos. [...] Te lo dije el primer día, Juanita. Ese hombre está cargado de maldad. ¡Cómo lo adiviné! ¡Y esa afectación de Cristo martirizado que emplea para ganar adeptos! Los hombres son imbéciles. Y Miguelín, el más tonto de todos.

Es un curioso detalle que en la misma conversación Elisa advierta a Juana que la simpatía de la protagonista tiene cierto sentido amoroso hacia Ignacio: "¡Estás en manos de ese hombre y no te das cuenta!" Justo en la siguiente escena Ignacio besa a Juana y ella apenas se resiste, hecho que confirma el poder intuitivo que el autor le confiere a Elisa. Su perspicacia le ayuda a adivinar los acontecimientos mas, por su amor ciego y su conformismo, no acepta que la destrucción puede ser constructiva.

A lo largo de toda la obra, **Doña Pepita** es la única integrante del centro que posee el sentido visual e irónicamente, prefiere no revelar lo que ve al final de la obra, una de las escenas más conmovedoras. Este personaje femenino de cuarenta años, cariñosa con su esposo ciego, con un sentimiento maternal hacia los alumnos –especialmente hacia Carlos–, hábil en la pedagogía del centro, es un buen ejemplo de la ceguera voluntaria. Convierte un hecho real en una hipótesis dando prioridad al interés del instituto. Después de la muerte de Ignacio, conversa con Carlos. Insinúa estar de acuerdo con la manera de pensar del difunto, sin embargo dice que no vio nada:

Doña Pepita [a Carlos]: (*Lívida.*) Es usted cruel... No lo seré yo tanto. Porque hace media hora, yo trabajaba aquí, y pudo ocurrírseme levantarme para mirar por el ventanal. No lo hice. Acaso, de hacerlo, habría visto a alguien que subía las escaleras del tobogán cargado con el cuerpo de Ignacio... ¡Ignacio desvanecido, o quizá ya muerto! (*Pausa.*) Luego, desde arriba, se precipita el cuerpo..., sin tener la precaución de pensar en los ojos de los demás. Siempre olvidamos la vista ajena. Sólo Ignacio pensaba en ella. (*Pausa.*) Pero yo no vi nada, porque no me levanté. (*En la ardiente...*, p. 86).

### 5.1.1.3. Ignacio, el protagonista

Ignacio es la causa de la inquietud que el Centro sufre. Podríamos decir que existen dos centros: antes y después de la llegada del protagonista. Buero Vallejo lo describe simbólicamente mediante varias metáforas. Por ejemplo, a través de dos estaciones. Antes de que Ignacio se integre al centro, en el primer acto hay "ramas de los copudos árboles que en él (*el campo de deportes*) se abren tras la barandilla, cuajadas de frondoso follaje, que da al ambiente una gozosa claridad submarina." (*En la ardiente...*, p. 11); en el segundo acto, "los árboles del fondo muestran ahora el esqueleto de sus ramas, sólo aquí y allá moteadas de hojas amarillas. En el suelo de la terraza abundan las hojas secas, que el viento trae y lleva". (*En la ardiente...*, p. 38).

El cambio de las estaciones representa el cambio en la vida de los integrantes. El ansia ignaciana de dejar de ser ciego transforma a las "mencionadas cuajadas de frondoso follaje" en "las hojas secas, que el

viento trae y lleva". "Ramas de los copudos árboles" ya son hojas sueltas. Lo que era un grupo ya son individuos. Otra metáfora usada por el autor para insinuar el cambio interno en los alumnos es su descuido en la forma de vestirse. Carlos, que daba mucha importancia a este aspecto, ahora lleva "la camisa desabrochada y la corbata floja" (*En la ardiente...*, p. 63). Doña Pepita lo confirma: "Muchos estudiantes han empezado a descuidar su indumentaria. [...] No envían sus trajes a planchar... o prescinden de la corbata, como Ignacio". (*En la ardiente...*, p. 74).

A los alumnos les ha contagiado la contemplación ignaciana. Ellos ya entraron a la zona prohibida y en sus conversaciones, el uso de las palabras censuradas es frecuente. Saben que la 'vista' existe independientemente de que ellos la posean o no. El hecho de que ellos no puedan ver no cambia el ritmo de la vida; el sol y la luna continúan con su rutina y las estrellas siguen dando un bello y luminoso espectáculo en las noches y los alumnos están enterados de que se les niega el placer de verlas.

Basándonos en el mito de la caverna que construyó Platón<sup>5</sup>, la llegada de Ignacio al centro es del que salió del mundo de las sombras y vio las cosas tal como eran. Su "crimen" es contarles a sus compañeros la realidad que ellos jamás habían percibido, hablarles del sol mientras ellos no han visto ni siquiera las sombras. El castigo que recibe el protagonista es su muerte y en cuanto al centro, todo se vuelve a la "normalidad".

La inquietud causada por la presencia de Ignacio en el centro se reduce a dos palabras – la mentira y la verdad. Todos los integrantes del centro que salen al escenario son ciegos y cómodamente se llaman normales. La única persona que posee la vista es doña Pepita aunque no la llamaríamos la excepción puesto que es cómplice de la mentira de los otros e ignora lo que pasa allí. De eso ya hablamos antes. La verdad

---

<sup>5</sup> Enrique Pajón Mecloy toca este tema. Dice: "*En la ardiente oscuridad* es, a mi personal entender, el mito de la Caverna de Platón con influencia del agnosticismo kantiano.

En el mito de Platón, unos hombres encadenados en la sima de una caverna, mirando hacia el interior de ella, no pueden ver más que sombras que se reflejan en su fondo. Sin embargo, uno de estos encadenados logra salir de allí y, una vez fuera, contempla con asombro las cosas reales e incluso el mismo sol. Después de esta excursión por un mundo de realidades tan distintas, de tan nuevos descubrimientos, el ex encadenado no se atreve a volver a la caverna; teme que al explicar a sus compañeros cuál es el mundo de la realidad no sería creído y le matarían.

Con este mito Platón pretende explicar cómo este mundo en que vivimos y las cosas con que tratamos, con meras sombras que tienen su realidad en otro mundo que es el mundo ideal. Sin embargo, Platón no consigue rehacer desde el mundo de las ideas – al que considera la verdadera realidad – el mundo en que vivimos. El problema queda planteado porque el viajero no regresa junto a sus compañeros. Enrique Pajón Mecloy, "¿Ciegos o símbolos?", *Estudios sobre Buero Vallejo*, (Ed. Mariano de Paco), *Op. cit.*, pp. 241-242.

proclamada por el protagonista va en contra de esa mentira y rompe la engañosa tranquilidad no sólo de la vida estudiantil sino también de las vidas personales de algunos alumnos, puesto que ésta también se basa en un engaño. Las palabras de Ignacio toman forma de un espejo de espejo en el que sus compañeros se ven descubiertos. Tal "desnudez" les incomoda y les atemoriza. Debido a tan grande frustración, el antagonista decide a romper este espejo sin darse cuenta de que una vez vista la verdad, es difícil vivir en la mentira, puesto que las últimas palabras de la obra salidas de la boca de Carlos insinúan el poder contagioso que tenía Ignacio.

Si quisiéramos resumir el personaje de Ignacio en unas palabras, haríamos con la frase: es la personificación de la sinceridad que está dispuesta y destinada a sufrir puesto que su inconformismo ante las leyes engañosas de la sociedad incomoda a los partidarios de la oscuridad.

### **5.1.2. El concierto de San Ovidio**

Adriana: ... ¡Pobres ciegos!

Valindin: Justo. ¡Y Valindin los sacará de su pobreza  
aunque sea a la fuerza!

(Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*)

Esta obra, cuyos personajes nos ayudarán a entender el ambiente creado por el autor, es considerada una de las mejores piezas del dramaturgo. Si por algunos críticos, *En la ardiente oscuridad* es calificada como una obra sencilla, aunque al mismo tiempo también admiten que contiene casi toda la problemática de la obra buerense, podríamos decir que en *El concierto de San Ovidio* el autor supera dicha "sencillez". Hallamos detalles meticulosamente trabajados. Aclarémoslo con un ejemplo.

En el tercer acto, casi al final de la obra Valindin y David, en una situación tensa, llevan una conversación que acaba con la muerte del primero a manos del segundo. Antes de acometer el asesinato con su garrote, el protagonista advierte:

David: ... ¿Recordáis aquella vez, en vuestra casa, que os di en el pie con mi garrote?

Valindin: ... Sí.

David: Me he adiestrado mucho en eso... Puedo poner mi garrote donde quiera. (*El concierto...*, pp. 181-182)

El preámbulo de esa escena reside en la primerísima conversación que llevan a cabo los ciegos. En esta ocasión, David dice:

... ¡Los palos de ciego pueden ser tan certeros como flechas! ... ¡Pero tú sabes Nazario, que con mi garrote de ciego te he acertado en la nuca cuando he querido, jugando y sin dañarte! ¿Y sabes por qué? ¡Porque se me rieron de mozo, cuando quise defenderme a palos de las burlas de unos truhanes! Me empeñé en que mi garrote llegaría a ser para mí como un ojo. Y lo he logrado. (*El concierto...*, p, 75-76)

En el tercer acto también el protagonista menciona: "¡Guárdate de mi garrote, Elías! ¡Es como un ojo! (*El concierto...*, p. 162)

Otro cuidadoso e interesante aspecto es que el arriba mencionado "duelo" entre David y Valindin se lleva a cabo en una noche de luna nueva:

David: ... Es una lástima que la plaza Luis XV sea tan grande y tan oscura. Cuando no hay luna no se ve ni gota.

Valindin: Y eso, ¿qué puede importarte a ti?

David: A mí, no; pero a vos, sí. (*El concierto...* p. 182)

Aquí, el protagonista pretende advertir que los ciegos, conscientes de su incapacidad, les llevan cierta ventaja a los que ven, puesto que ya están acostumbrados a la oscuridad.

Con estos y otros ejemplos percibimos que al final de la obra se sabe que los pequeños y minuciosos detalles son indicaciones necesarias que conducen al lector y espectador a un fin específico. En la primera obra buerense tales detalles no son tan visibles.

Además de los mencionados detalles, la diferencia también se nota en los protagonistas y sus deseos, que insinúan la posibilidad de que éstos sean realizables o no. Ignacio quiere ver a pesar de ser ciego. Tiene esperanza en los avances tecnológicos<sup>2</sup> y hasta cree en los milagros<sup>2</sup>; por

---

<sup>2</sup> Sería discutible la definición de un milagro puesto que en el terreno de los avances tecnológicos los logros actuales serían una especie de milagro en comparación de lo que había en los siglos pasados. Sería difícil de deducir si el autor se refiere también a los milagros religiosos-místicos.

otro lado, David sólo quiere tocar su propia música – un deseo improbable que no parece imposible aunque la época en la cual se ubica la obra lo era. La pretensión  *davidiana*  es un ejemplo más convincente o menos hipotético que el deseo irracional  *ignaciano* . No obstante, en el fondo el problema sigue siendo el mismo: la ceguera voluntaria impuesta por sí mismo y la involuntaria heredada por la naturaleza; la incapacidad de ver física y metafísicamente; conformismo e inconformismo ante la limitación impuesta por la naturaleza y la sociedad.

Otro curioso detalle que marca una diferencia entre las dos obras es que la segunda se basa en la historia. A lo largo de su trayectoria dramática, Antonio Buero Vallejo, en varias ocasiones, utilizó la historia para reflexionar el presente.  *El concierto de San Ovidio* , es un buen ejemplo de esta técnica. Esta obra es llamada una parábola porque “traza un paralelo con la profunda realidad histórica del momento presente”<sup>3</sup>. Como ya se sabe que esta obra se ambienta en la Francia del siglo dieciocho antes de la revolución francesa. No creemos que sea una mera coincidencia que este autor, un “obsesionado” con la luz, base esta obra en el siglo que fue llamado como el siglo de la luz, el de la razón o el del conocimiento. Además, el autor aprovecha hábilmente las semejanzas

---

<sup>3</sup> Antonio Buero Vallejo,  *El concierto de San Ovidio...* , op. cit. (Introducción de David Johnston), p. 14.

que se encuentran en las situaciones políticas y económicas de la Francia de aquél tiempo y las de la España de posguerra. Afirma David Johnston:

... Buero busca crear un paralelismo entre el *ancien régime*, que había de caer con la Revolución francesa de 1789, y el régimen de Franco en la época de 1962. El bloque dominante de poder en la época prerrevolucionaria brotaba de la alianza aristocracia-iglesia, una superestructura feudal cuya autoridad, como sugieren las oraciones con las que *El concierto de San Ovidio* da comienzo, emana directamente de Dios. [...] No obstante, la parábola profundiza aún más en su paralelismo. En la España de principios de los sesenta se estaba produciendo uno de los cambios potencialmente más trascendentes del período de posguerra. [...] A medida que la anacrónica dictadura se empapaba de la creciente ética capitalista, se dejaba notar también un consiguiente grado de apertura en muchos aspectos de la vida nacional. Es más, al contrario que sucedía en otras naciones europeas en las que la oposición al capitalismo se enraizaba en una respuesta abiertamente izquierdista, en España el capitalismo y toda su atractiva red de consumismo florecían sin impedimento alguno, amparados bajo el autoritarismo imperante. En este entorno, la oposición anticapitalista tendía a buscar voz en la expresión artística.<sup>4</sup>

Esta lucha de la ideología anticapitalista por parte de este dramaturgo no se percibe claramente en su primera obra, aunque con una meticulosa lectura de los personajes de *El concierto de San Ovidio*, podríamos adentrarnos en varios detalles que fueron añadiéndose a las

---

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 15-16.

preocupaciones buerenses basadas en los cambios que el ambiente nacional e internacional sufría. Empecemos con Valindin.

#### 5.1.2.1. Valindin *el antagonista*

Valindin: [...] Cuando discuro algo  
que creo beneficioso, cuido de no aplazarlo.  
(Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*)

Ya hemos mencionado que, debido al ambiente sociopolítico, cultural y a la preocupación por el ser humano que demuestra Buero Vallejo, las obras de este autor se pueden leer de varios ángulos. David Johnston<sup>5</sup> lo afirma mencionando tres de los principales aspectos de *El concierto de San Ovidio*: político, histórico y filosófico. Sin embargo el crítico aclara que la obra cruza estos límites también y pretende "convertirse en un intenso drama del conflicto en el cual la tensión y las emociones tienen mucha importancia"<sup>6</sup>.

Considerando la insinuación política por parte de Buero Vallejo, podríamos decir que Luis María Valindin es el representante del capitalismo que tomaba fuerza en la segunda mitad del siglo veinte. Es un hombre emprendedor y eficaz y un trabajador inagotable. Sabe

---

<sup>5</sup> David Johnston, *The Tragic Sense of Life, op. cit.*, pp. 88.

<sup>6</sup> *Idem.* "El concierto de San Ovidio goes beyond the political and historical parable, to become an intense drama of human conflict in which both tension and emotions run high."

convencer a la gente por su propio interés y de alguna manera crea trabajo para muchas personas. Es un empresario que sabe llevar bien su empresa. Sabe manejar su dinero y está convencido de que con él puede comprar casi todo. Salvo a David, todos los personajes giran alrededor de interés de Valindin. Al principio de la obra, con la ayuda de su influencia política<sup>7</sup> y el dinero "compra" el permiso para que él pueda llevar a los ciegos para formar parte de su espectáculo. Cabe destacar el contrato que se hace: "[...] si él no os despide, vosotros no podéis volveros atrás; el contrato os obligaría durante toda la feria y, si agradáis al público..., a viajar con él durante un año por las ferias de las provincias." (*El concierto...* p. 69). Con su dinero, que ni siquiera será de ellos, compra un año entero de la vida de estos ciegos.

En la obra, en varias ocasiones se percibe que tiene a Adriana, su esposa, porque él quiere y no porque la quiera. Pretendemos decir que la relación se basa en un interés y no en el amor. Quiere tener un hijo con ella y lo triste es que en vez de pensar en su bienestar o felicidad lo que quiere heredar a su futura criatura es el dinero "porque el dinero valdrá tanto como la cuna cuando sea hombre" (*El concierto...* p. 82).

La obsesión de Valindin hacia su "empresa" y la mayor importancia que da a aquella nos hace recordar las insinuaciones que hace Buero Vallejo

---

<sup>7</sup> ABV, *El concierto...*, op. cit. p. 62. Valindin: "El señor barón de la Tournelle, que me honró siempre con su protección, os lo podrá atestiguar." [...] Priora: El señor barón es también uno de nuestros protectores más bondadosos y su palabra siempre tiene fuerza en esta casa."

en la obra *En la ardiente oscuridad* que el Centro está por encima de todo (y quizá de todos). Aquí Valindin dice: "En esta ocasión me juego mucho y no voy a tolerar que se vaya al diantre por un lunático" (*El concierto...*, p. 95); "No puedo estar a expensas de que un imbécil cualquiera comprometa la empresa. Me juego demasiado en ella (*El concierto...*, p. 107)." Robando las palabras de la primera obra buerense, podríamos decir que para Valindin "La empresa está por encima de todo y de todos".

Esta actitud capitalista —siempre estar preocupado y ocupado por el dinero y la empresa y su expansión— se refleja en su comportamiento con toda la gente que le rodea: su sirvienta, el músico a quien acompañan los ciegos, la persona que se encarga de hacer el escenario, entre otros.

Desviándonos un poco del aspecto ideológico, quisiéramos destacar también actitud de Valindin a nivel de la calidad humana. Cabría muy poca duda decir que no tiene muchos valores. En una ocasión literalmente dice que es un filántropo mas confiesa que filantropía es también la fuente de la riqueza. En su hipocresía parece a Carlos de la obra *En la ardiente oscuridad*. Aparentemente, quiere ayudar a los ciegos para sacarlos de la pobreza y para que no se ganen la vida pidiendo limosna pero sus acciones demuestran que la situación de estos desdichados es lo menos le preocupa. Él solo los utiliza para ganar

dinero en la feria. No le avergüenza ni siquiera pedirle ayuda a su mujer, Adriana, para que seduzca a los ciegos: "Has de ayudarme. [...] Tú sabes encandilar a los hombres. [...] Engatusa sobre todo al pequeño. Es el benjamín y los demás le quieren bien. Para ti eso es un juego. Y más con estos pobre diablos, que apenas tratarán con mujeres. [...] ¡Sin llegar a nada serio! Sólo un poco de picardía, y si hay peligro, la galga huye... a mis brazos. (*El concierto...*, p. 107)

Este hombre de negocio que sabe muy bien el gusto de la gente quiere ridiculizar a los ciegos para ganar el dinero y si alguien obstaculiza su camino, después de intentar con las palabras de un convenenciero<sup>8</sup>, se acude a la violencia verbal: Pero, ¿quién te crees que eres, hijo de perra? ¿Y tú, monigote? [...] ¡Ciegos, lisiados, que no merecéis vivir! ¿Sabéis lo que hacen con los niños ciegos en Madagascar? [...] ¡Los matan como a perros sarnosos!" (*El concierto...*, p. 133).

Igual que Carlos en la obra *En la ardiente oscuridad*, Valindin no vacila en acudir a la violencia física contra quien sea al ver en peligro su espectáculo con la razón de que imagina a Adriana con Donato aunque él mismo le pidió que sedujera a los ciegos: "*(Con la cara descompuesta*

---

<sup>8</sup> ABV, *El Concierto...*, op. cit., p. 132. "Valindín: ¡A mí no me colgáis el espectáculo! Hay un contrato y lo cumpliréis. ¿No queríais ser hombres como los demás? Pues lo seréis para cumplirlo y para aguantar que se rían de vosotros. [...] ¡Pero comeréis! ¡Dejad que rían! ¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa!"

por la ira aparece Valindin, que trae aferrado por el pescuezo a Donato, encogido y trémulo, con las ropas mal ceñidas. [...] Valindin arroja al suelo a Donato, que gime sordamente). [...] Valindin: ¡Viciosa! ¡Con un ciego comido de viruelas y medio lelo! (La (a Adriana) aferra de un brazo sin que Donato pueda impedirlo, la atrae hacia sí y la abofetea.) (Valindin se vuelve y lo tira (a Donato) al suelo de un taconazo.) Valindin: ¡Os iréis cuando yo lo diga, no antes! No le daré a esto más importancia de la que tiene. Bastará con unos cuantos golpes saludables. Las mujeres no entienden otro lenguaje, y vosotros, por lo visto, tampoco. (La (a Adriana) golpea sin piedad.) (Valindin despide lejos a Donato de una puñada.) (Aprisa en el aire el garrote y con una torsión vigorosa se lo arranca a David y lo arroja al suelo. Luego le retuerce el brazo contra la espalda y le obliga a arrodillarse.) Valindin: Entérate, imbécil. Eres ciego. ¡Y débil! Nunca intentes nada contra un hombre con los ojos en su sitio. [...] A Valindin no se le abandona cuando él no quiere. Te (a Adriana) ataré una cadena al cuello si es menester y te daré cada día la tanda de palos que te mereces, hasta que te arrastres a mis pies... ¡como una galga!" (El concierto..., p. 172-174).

En pocas palabras, se podría decir que Valindin se parece a Carlos, el antagonista de la primera obra buerense, aunque con ciertas diferencias. Los dos quieren parecer los benefactores y son nada más

que unos hipócritas que defienden su propio interés. Sus acciones arrancan las máscaras que se traen. Carlos podría representar a cualquier integrante manipulado por el partido opresor de Franco o sus aliados. Por otro lado, Valindin es el que manipula a los que le rodean. Es el negociante a quien apoyan el Poder y la religión. Con estos dos armas a su favor, él ya es casi un "vencedor".

En cuanto a la siguiente observación, no hemos encontrado ningún comentario por parte de los críticos y los especialistas en la obra dramática de Buero Vallejo, aun así nos aventuraríamos decir que el personaje que Valindin también podría representar a algún empresario, en los tiempos de Franco, que pagaba al Estado un porcentaje de sus ganancias y recíprocamente recibía a los presos políticos que estaban obligados a trabajar sin descanso y sin ningún derecho. Es un hecho histórico que, durante el régimen franquista, muchos presos políticos fueron convertidos en los trabajadores de mano de obra barata o casi gratis puesto que las empresas privadas relacionadas con el Estado pedían a los presos trabajadores. Una gran parte de la "modernización" y la "reconstrucción" de país se basa en la labor, realizada bajo las situaciones hostiles y peligrosas, de los presos políticos conversos en los esclavos. Tantos miles de kilómetros de las carreteras que han llevado a la gente de un punto al otro del país a veces no traían ni suficiente comida a los que la construyeron; en las iglesias, a la hora de inclinar

ante las cruces y bendecir a los devotos se ignora completamente a la mano de obra reclusa que las cargaron sobre sus espaldas bajo explotación y represión. Esta labor impuesta a los presos, acordada entre el Estado, la Iglesia y el Negociante, fue una de tantas tristes consecuencias de la cruel Guerra Civil y una larga posguerra que se podría leer entre líneas, implícita y explícitamente, en la primera escena de la obra *El concierto de San Valindin*, durante la conversación entre la Priora y Valindin y es por eso que el antagonista nos inspira deducir el paralelismo entre el pasado –la Francia del siglo dieciocho– y el tiempo que en el que salió esta obra.

En resumen, podríamos decir que Valindin es la figura principal de la obra y personifica la represora y cruel realidad sociopolítica y ideológica que preocupaba a Buero Vallejo.

#### 5.1.2.2. Otros integrantes del "espectáculo"

Había una vez una aldeana muy pobre y muy linda  
que quería y no quería. Querer y no querer  
es buena cosa si se sabe acertar.

Pero la aldeanita no sabía.

(Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*)

Esta obra tiene veintitrés personajes – el protagonista, el antagonista y los personajes cuya presencia en la obra ayuda en desarrollar la trama. Quisiéramos dar una breve descripción de algunos de los integrantes que salen a lo largo de esta pieza dramática.

Los compañeros de David –compañeros de la vida y de la desgracia que viven– son Gilberto, Lucas, Nazario, Elías y Donato. Mayoría de ellos comparte la actitud conformista ante su minusvalía. Algunos muestran coraje ante su desdicha pero ni siquiera sueñan salir de ésta. Al enterarse la oferta que llega por parte de Valindin, la rechazan y al final de la conversación, cuando la aceptan la razón es dinero o un poco de diversión. Su actitud ante su situación –el conformismo, el coraje, etc.— se nota en la siguiente nota:

“¿qué hacemos aquí desde hace siglos? ¡Reventar poco a poco! [...] A eso nos han condenado los que ven: han hecho el mundo para ellos. ¡Por mí, que los cuelguen a todos! [...] Sé mejor que tú que aquí no hacemos sino esperar la muerte. [...] ¡Nunca hubo orquestas de ciegos! ¡Ni las habrá!” (*El concierto...* p. 71-72).

Entre estos ciegos Donato es el único que cree en los sueños de David. David lo trata como su hijo que no tuvo. El autor usa esta relación de padre-hijo para crear un efecto trágico en la obra y los espectadores se enteran que Donato es el que delata a David ante la autoridad, aparentemente bajo el miedo pero en el fondo por los celos.

**La Priora** representa a la Iglesia y defiende sus intereses. En su conversación con Valindin aparece la relación de la iglesia con la nobleza. Aparece únicamente en dos ocasiones y en las ambas Valindin le da dinero. La Priora se expresa que no le agrada Valindin, sin embargo por la ayuda financiera lo aguanta.

Otro de los personajes principales es **Adriana**. En la página donde se menciona todo el reparto de la obra, este personaje está descrito como: Adriana, moza de mala fama. En varias ocasiones se insinúa que antes de conocer a Valindin era una mujer cuya supervivencia se basaba en las actividades de mala reputación: "Veo que al fin os han ascendido a ama de casa. Para una moza de las ferias no es poca fortuna." (*El concierto...*, p. 86). "(David y Adriana) ¡A mí no me engañas! ¡Y guárdate de engañar a ese pobre niño! A él no me lo engatuses. Lo destrozarías, y yo... no te lo perdonaría. [...] ¿Cómo os atrevéis a pensar que yo...? [...] ¿Qué se puede esperar de una mujer como tú?" (*El concierto...*, p. 104). Ella también lo confiesa: "¿Crees que no siento repulsión? Es más difícil de lo que se dice ser una viciosa en mi oficio." (*El concierto...*, p. 157).

A lo largo de la obra se percibe que Valindin aprovechó de las circunstancias y ella aceptó sus ofertas para salir de su vida pasada mas su situación se empeoró puesto que se convirtió en casi su esclava que está consciente de su situación actual y expresa su inconformismo ante

ésta: "Él os ha atrapado como me atrapó a mí. [...] Pero yo sé que tú (*David*) te avergüenzas cada día más cuando tocas en la barraca. Y también yo me avergüenzo cada día de seguir con él." (*El concierto...*, p. 152). La diferencia entre el inconformismo de ella y el de David es que el protagonista está dispuesto a sufrir para salir de su tragedia y ella no está dispuesta a eso. Por este hecho, su situación se vuelve todavía más triste.

#### 5.1.2.3. David *el protagonista*

David: Siempre habré pensado yo lo que no os atrevíais a pensar.

Siempre aprenderé yo cosas que vosotros no os atrevéis a saber.

(Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*)

Este epígrafe parece soberbio pero no es nada más que una honesta afirmación por parte del protagonista caracterizándolo diferente a otros ciegos del grupo. Por ser diferente lo califican de loco y su honestidad le trae sufrimiento, Donato lo confirma: "Dicen que está loco porque sabe más que ninguno de nosotros, porque piensa cosas que nadie se atreve a pensar". (*El concierto...*, p. 100).

En la superficie David e Ignacio parecen diferentes puesto que el segundo rechaza la idea de sus compañeros que los ciegos sean personas normales mientras el primero propone que "hay que

convencer a los que ven de que somos hombres como ellos...” (*El concierto...*, p. 73). Aunque, de algún modo, se podría decir que David es una versión madura de Ignacio. El anhelo de Ignacio parece imposible mientras el de David improbable<sup>9</sup>. Ignacio espera algún descubrimiento científico o hasta un milagro, por otro lado, David sencillamente dice: “¡Pero hay que querer! ¡Hay que decirle sí al violín!” (*El concierto...*, p. 75). Ignacio parece abstracto cuando habla de la luz ante los ciegos y David da un ejemplo de su adiestramiento mediante una disciplina y práctica: “¡Los palos de ciego pueden ser tan certeros como flechas! [...] Me creéis un iluso porque os hablé de Melania. ¡Pero tú sabes, Nazario, que con mi garrote de ciego te he acertado en la nuca cuando he querido, jugando y sin dañarte! [...] Me empeñé en que mi garrote llegaría a ser para mí como un ojo. Y lo he logrado.” (*El concierto...*, p. 76). Pero, en el fondo, los dos comparten el mismo anhelo que es de salir de sus limitaciones impuestas por la sociedad y la naturaleza simbolizadas por la ceguera. Los dos se caracterizan por su

---

<sup>9</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria .... op. cit.*, p. 309. El crítico lo describe así: [...] David lucha también por algo que *entonces* parecía tan inalcanzable como el deseo que Ignacio tenía de ‘ver’, es decir, formar una orquesta de ciegos, pero el paso del tiempo indica que su deseo no sólo puede ser cumplido, sino que ya lo ha sido. Su sueño ya es una realidad, con lo cual, en forma de parábola, no sólo se ilumina su propio caso, sino también el de Ignacio. El espectador comprueba que lo que la sociedad creía imposible en el siglo XVIII no lo era y debe, por tanto, llegar a la conclusión de que lo que hoy puede parecerlo quizá no lo sea mañana. De ello se deduce que el hombre no debe renunciar a nada, por inalcanzable que parezca, pues sólo así podrá seguir avanzando.”

inconformismo ante las leyes sociales y naturales, ambos aceptan conscientemente su limitación física puesto que para superar un problema tienen que dejar de huir de ello.

David, igual que Ignacio, expresa su preocupación por la ignorancia y conformismo de sus compañeros. Él investiga sobre la ropa que van a usar en el espectáculo y al enterarse del vil plan de Valindin alza su voz. Bajo la influencia de varios sentimientos –entre los cuales quizá la venganza sea principal— David asesina a Valindin, un hecho contrario a la primera obra donde es el antagonista quien le pone fin a la vida del protagonista. Después la autoridad captura a David y lo ahorca.

Pero, la obra no acaba aquí sino con el monólogo de Valintín Haüy en el cual él menciona los logros en el campo de la enseñanza para los ciegos. En este aspecto, la muerte de David se parece a la de Ignacio puesto que la tragedia de los dos vierten cierta esperanza y contemplación activa en Valintín Haüy y Carlos respectivamente.

#### 5.1.2.4. Valintín Haüy, *el phronimo*

... convertiré en verdad esta ridícula farsa.  
(Antonio Buero Vallejo, *El Concierto de San Ovidio*)

Al comienzo de esta obra, Buero Vallejo menciona: "las andanzas de un grupo de ellos (*los ciegos*) determinaron sin saberlo el destino de un gran hombre y motivan esta historia." (*El concierto...*, p. 58). Se refiere a Valintín Haüy – el personaje que existió en verdad y que intentó con cierto éxito por primera vez que los ciegos pudiesen leer.

Buero Vallejo menciona a este personaje al principio y aparece en el escenario solo al final de la obra por unos minutos. Mas no se puede descartar su importancia porque representa el resultado positivo y 'esperanzador' que el dramaturgo promueve a lo largo de casi toda su trayectoria. Reiteramos que es el *phronimo*, el espectador ideal, que concibe el último sentido del espectáculo y su participación como audiencia no es pasiva sino activa puesto que el catarsis que experimenta durante el drama lo transforma y le inspira a ser un "personaje" en el drama fuera de la escenario que no comete los errores de algunos personajes dentro del escenario.

Otro detalle notable en este personaje es la revelación de una preocupación constante en la trayectoria buerense: el sufrimiento de un individuo. En su monólogo, Valintín Haüy habla de sus nobles intenciones y las fuentes de éstas. Explica cómo comenzó todo: sus esfuerzos para ayudar a los ciegos y su determinación para desarrollar alguna técnica con cuya ayuda estos carentes del sentido visual pudiesen leer y tocar su propia música. Además de sus logros, también

menciona su impotencia ante la injusticia hacia un individuo con las palabras: "[...] ahorcaron a uno de aquellos ciegos, [...] ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?" (*El concierto...*, p. 197). Su respuesta se encuentra en las últimas palabras del drama y de su monólogo: "[...] gusto de imaginar a veces si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas". (*El concierto...*, p. 197). En cuanto a nuestra observación acerca de ese problema, lo mencionaremos en las conclusiones.

## 8. Conclusiones

Los ciegos también somos capaces de pensar.  
(Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*)

A lo largo de la investigación hemos hecho algunas consideraciones finales de los capítulos a las que no quisiéramos añadir en esta parte "concluyente" de la tesis. Dudamos que sea posible, sin tomar en cuenta aquellas pequeñas conclusiones, llegar a algo definitivo, sin embargo, pretendemos reducir nuestras ideas sobre estas dos obras buerenses, sin repetir lo que ya se ha dicho y elaborando una idea que dejamos en el aire en el último capítulo.

En casi toda su trayectoria dramática, Buero Vallejo menciona las limitaciones de un ser humano. Limitaciones con las que uno nace y las que le impone la sociedad y uno mismo. Quizá podríamos llamarlas: limitaciones conscientes e inconscientes o voluntarias e involuntarias simbolizadas por la ceguera, en el caso de estas dos obras: *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*.

En una parte de su obra leemos las palabras "todos somos ciegos", que, además de otras ideas, revela la opinión buerense que el hombre es un ser esencialmente limitado. Pero también cabe señalar que el dramaturgo nos trae algunas propuestas para salir de tales limitaciones puesto que este deseo no siempre es inalcanzable. Buero Vallejo,

incluso, llega a opinar que todos somos responsables de estar donde estamos y ser lo que somos. Con esta opinión, quizá, lo que él quiere decir es que se puede hallar una razón, a un nivel global, de todo nuestro sufrimiento y que en la mayoría de los casos se podría trabajar para evitarlo y el que peca de pereza no tiene el derecho de quejarse. David es un buen ejemplo de proclamar este `sí, dicho con todo el corazón` y trabajar para que sus sueños se hagan la realidad. Lo que sus personajes principales tienen es la esperanza de que sus anhelos se cumplan, pero, también cabe aclarar que este autor no es absurdamente optimista puesto que está consciente de sus limitaciones y es por eso que usamos arriba la frase "en la mayoría de los casos" y no siempre. Bajo esa consciencia, el autor confiesa que hay algunas preguntas que se pueden responder y que quizá la música sea la única respuesta posible.

Otro curioso detalle es que, en vez de involucrarse en un cuestionamiento sinfín ¿por qué yo nací ciego?, el autor acepta que todos somos ciegos y propone que aprendamos a diferenciar entre las limitaciones verdaderas y falsas para superarlas. Quisiéramos aclarar que ésta no es una aceptación ciega sino consciente. Y la consciencia de estos obstáculos naturales y personales lleva a los protagonistas hacia una superación personal. En otras palabras, en estas dos obras se percibe la idea de que uno debe entender bien las situaciones

—sociopolíticas, culturales, personales e ideológicas— para poder escoger cuáles son los verdaderos obstáculos y cuáles son los impuestos. Obviamente, mediante los finales trágicos de sus protagonistas, el autor insinúa que este camino no es fácil y prefiere una ardiente oscuridad que una luz engañosa. Sus protagonistas no son conformistas y eligen la guerra dolorosa en vez de la paz fantasmagórica. En cuanto a que nadie les entienda o que su lucha los lleva al lecho de la muerte, nos gustaría acudir a las palabras de Augusto Monterroso:

En la selva se sabe. o debería saberse, que ha habido infinitos Cristos, antes y después de Cristo. Cada vez que uno muere, nace inmediatamente otro que predica siempre lo mismo que su antecesor y es recibido de acuerdo con las ideas imperantes en el momento de su llegada, y jamás comprendido. Adopta diferentes nombres y puede pertenecer a cualquier raza, país, e incluso religión porque no tiene religión. En todas las épocas son rechazados. En ocasiones, las más gloriosas, por la violencia, ya sea en forma de cruz, de hoguera, de horca o de bala. Consideran esto una bienaventuranza, porque abrevia el término de su misión y parten seguros del valor de su sacrificio. Por el contrario, los entristecen los tiempos de "comprensión", en los que no les sucede nada y transcurren ignorados. Prefieren el repudio decidido a la aceptación pasiva y el patíbulo o el fusilamiento al siquiatra o el púlpito...<sup>1</sup>

No pretendemos establecer la analogía de que Ignacio y David sean Cristos, pero sí quisiéramos decir que el primero se atrevió a proclamar la verdad y el segundo, a pesar de ser ciego, desafió a un sistema hecho

---

<sup>1</sup> Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, Alfaguara, México, 1996, p. 195.

por los que ven. Si pudieron ver el resultado de sus esfuerzos o no, esto no tiene mucha importancia.

## 7. Bibliografía

### 7.1. Bibliografía directa

(obras dramáticas de Antonio Buero Vallejo ordenadas según fueron estrenadas)

VALLEJO, Antonio Buero, *Historia de una escalera, Teatro español 1949-50*, Madrid, Aguilar, 1951.

- *Las palabras en la arena*, Escelicer, 1970.
- *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1972.<sup>1</sup>
- *La tejadora de sueños*, Madrid, Aguilar, 1953.
- *La señal que espera*, Madrid, Escelicer, 1953.
- *Casi un cuento de hadas*, Madrid, Escelicer, 1953.
- *Aventura en lo gris*, Madrid, Escelicer, 1964.
- *Madrugada*, Madrid, Escelicer, 1953.
- *El terror inmóvil*, Madrid, Aguilar, 1959.
- *Irene, o el tesoro*, Madrid, Escelicer, 1954.
- *Hoy es fiesta*, Madrid, Aguilar, 1958.
- *Las cartas boca abajo*, Madrid, Aguilar, 1958.
- *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Aguilar, 1960.
- *Las Meninas*, Madrid, Aguilar, 1962.
- *El concierto de San Ovidio*, (ed. e intr. de Ricardo Doménech), Madrid, Castalia, 1965.
- *El concierto de San Ovidio*, (intr. de David Johnston), Madrid, Espasa-Calpe, 1996.<sup>2</sup>
- *La doble historia del doctor Valmy*, (ed. Alfonso M. Gil), Philadelphia, The Center for Curriculum Development, 1970.
- *El tragaluz*, Madrid, Aguilar, 1969.
- *Mito*, Madrid, Escelicer, 1968.

---

<sup>1</sup> A lo largo de la tesis, todas las citas provienen de esta edición.

- *El sueño de la razón*, Madrid, Escelicer, 1970.
- *Llegada de los dioses*, Madrid, Aguilar, 1973.
- *La Fundación*, Madrid, Aguilar, 1975.
- *La detonación*, Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
- *Jueces en la noche*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- *Caimán*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- *Diálogo secreto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- *Lázaro en el laberinto*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- *Música cercana*, (intro. por David Johnston), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *Las trampas del azar*, (ed. e intr. de Virtudes Serrano), Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- *Misión al pueblo desierto*, (ed. e intr. de Virtudes Serrano y Mariano de Paco), Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

## **7.2. Versiones (por Antonio Buero Vallejo)**

- VALLEJO, Antonio Buero, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare, Madrid, Escelicer, 1962.
- *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht, Madrid, Escelicer, 1967.

## **7.3. Autocríticas (según fueron publicadas)**

- VALLEJO, Antonio Buero, "Ciudadano con la amargura", *Correo Literario*, no. 2, 15 de junio de 1950.
- "La tragedia", *El teatro: Enciclopedia del arte escénico*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Editorial Noguer, 1958.

---

<sup>2</sup> A lo largo de la tesis, todas las citas provienen de esta edición.

- "Sobre la tragedia", *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, no. 22 (Rodez: Subervie Editeur, 1963).
- Antonio Gala....., *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1977, p. 72.

#### **7.4. Libros sobre Buero Vallejo**

- BOBES NAVES, Jovita, *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- CORTINA, José Ramón, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1969.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- DEVOTO, Juan Bautista, *Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español*, Buenos Aires, Elite, 1954.
- DIXON, Victor y David JOHNSTON (eds.), *El teatro de Buero Vallejo. Homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, Liverpool University Press, 1995.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.
- *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1973.
- DOWD, Catherine Elizabeth, *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1974.
- EMILIO, Bejel, , *Buero Vallejo, lo moral, lo social y lo metafísico*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1972.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Salamanca, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- HALSEY, Martha T., *Antonio Buero Vallejo*, New York, Twayne Publishers, 1973.
- *From dictatorship to democracy: the recent plays of Buero Vallejo (from La Fundación to Música cercana)*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1994.

LEYRA, Ana María (coordinadora), *Antonio Buero Vallejo: Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998.

TORRES MONREAL, Francisco, *Buero por Buero, Conversaciones con Francisco Torres Monreal*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1993.

PACO, Mariano de (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo, (Los trabajos de Cátedra de Teatro 2)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.

OROZCO TORRES, Arturo, *Aspectos tradicionales en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo*, Tesis para el doctorado en letras para la Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

## **7.5. Dedicatorios a Antonio Buero Vallejo**

*Cuadernos de Ágora*, n.º 79-82, mayo-agosto 1963 (monográfico dedicado a Buero).

*Cuadernos del Lazarillo*, n.º 20, enero-junio 2001 (con Suplemento dedicado a Buero).

*Cuadernos El Público*, n.º 13, abril 1986 (monográfico, *Regreso a Buero Vallejo*).

## **7.6. Hemerografía**

AA.VV., *Anthropos*, n.º 79, diciembre de 1987 (monográfico dedicado a Buero).

– Antonio Buero Vallejo. *Premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1986*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1987.

ALONSO, Eduardo, «El tren que nunca salió de Valencia», *Levante-El Mercantil Valenciano*, 1/V/2000.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, «Defendido por todos», *ABC*, 30/IV/2000.

AMESTOY, Ignacio, «En los verdes campos de la paz», *El Mundo-Madrid*, 7/V/2000.

ANTÓN GARCÍA, Irene, "Cuatro óleos inéditos de Antonio Buero Vallejo", Goya, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, n.º 288 (mayo-junio 2002).

BALLESTER, Gonzalo Torrente, "Estreno en el María Guerrero de 'Irene o el tesoro'", *Arriba* (15 diciembre, 1954).

BOREL, Jean Paul, *Buero Vallejo: Teatro y Política*. El artículo está en el libro: Mariano de Paco (Ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Los trabajos de Cátedra de teatro 2, Universidad de Murcia, 1984.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El último libro de Buero Vallejo», *La Opinión-La Gaceta* (Murcia), 12/V/2000, p. 14.

- «Escenarios poéticos en Buero Vallejo», en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001, pp. 23-38.

- «Sobre Buero Vallejo y la permanencia de su teatro», en PACO, Mariano de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, 1988, pp. 11-15.

DIXON, Victor, «Antonio Buero Vallejo», *The Times* (Londres), 17/V/2000, p. 25.

- «La 'irremediable' soledad humana en el teatro de Buero Vallejo», en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001.

DOMÉNECH, Ricardo, «Nuestra ardiente oscuridad», *ABC*, 30/IV/2000, p. 3.

GALIANA, Manuel, «No se ha ido», *Diario 16*, 30/IV/2000, p. 46.

GARCIA MAY, Ignacio, «Memoria del error», *La Razón*, 30/IV/2000.

HALSEY, Martha T., "Espacio abierto y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo", en Paco, Mariano de y Díez Revenga, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001.

HOLT MARION, Peter, «El teatro de Buero en inglés: traducción, representación y recepción», en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001.

- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «En nuestra más pura tradición», *ABC*, 30/IV/2000.
- JOHNSTON, David, «Antonio Buero Vallejo en inglés: el reto de la universalidad», en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Antonio Buero Vallejo. Teatro y compromiso», *Reseña* (Madrid), 317, junio de 2000.
- LUIS, Leopoldo de, «Una generación amarga», *La Razón*, 30/IV/2000.
- MARSILLACH, Adolfo, «El tremendo dolor de haber sido Buero», *ABC*, 30/IV/2000.
- MARTÍN SECO, Juan Francisco, «En la ardiente oscuridad», *El Mundo*, I/V/2000.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, «Buero», *El Periódico-Extremadura*, 2/V/2000.
- MIGUEL, Emilio de, «Palabras en la arena, para Antonio Buero Vallejo», *El Adelanto*, Salamanca, 30/IV/2000.
- MUÑIZ, Carlos, *Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido*. El artículo está en el libro: Mariano de Paco (Ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Los trabajos de Cátedra de teatro 2, Universidad de Murcia, 1984.
- OLIVAR, César, "Un clásico en la vida: normal, tierno, integro", *La Verdad-Ababol* (Murcia), 5/V/2000.
- PACO, Mariano de, "Buero será su obra...", en Paco, Mariano de y Díez Revenga, Francisco Javier (eds.), *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, 2001.
- PRIETO LASO, José María, «Buero Vallejo en mi recuerdo», *La Nueva España* (Oviedo), 5/V/2000.
- VERGEL GONZÁLEZ, Alberto, «Mis montajes de Buero Vallejo», en PACO, Mariano de (ed.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, 1988, pp.

## 7.7. Bibliografía general

ALBIN, Lesky, (tr. Juan Godó Costa), *La tragedia griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.

ALSINA, José, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, Editorial Labor, 1971.

BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro estudios sobre teoría y crítica teatral*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.

BISECAS, Antonio José y TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España bajo la dictadura franquista, (1939-1975)*, Barcelona, Editorial Labor, 1980.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, Ed. José M. Ruano de la Haza, Madrid, Clásicos-Castalia, 1994.

CARLISKY, Mario, *Psicoanálisis, teatro y cine*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1965.

CRAMSIE, Hilde F., *Teatro y censura en la España franquista Sastre, Muñiz y Ruibal*, New York P. Lang [c1984].

DE UNAMUNO, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Decimotercera edición, D.F. Espasa-Calpe mexicana, 1976.

DE VEGA, Lope, *Arte Nuevo de hacer comedias*, cuarta edición, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral no. 842, 1973.

DOUGHERTY, Dru y Francisca VILCHES DE FRUTOS, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Coordinación y edición... y Ma. Francisca Vilches de Frutos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

DOWD, Catherine Elizabeth, *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1974.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Distrito Federal, Fondo de cultura económica, 1998.

EASTERLING, P.E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, London, Cambridge University Press, 1997.

- ELIZALDE, Ignacio, *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cuspa, 1977.
- ENDE, Michael, *Momo*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- ENRICH, Segal, (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford University Press, 1983.
- GABRIELE, John P., *De lo particular a lo universal el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1994.
- GORDON, José, "Ausencia dramática en los escenarios españoles", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 35, noviembre, 1952, p. 121.
- GRACÍA RUÍZ, Víctor, *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.
- HERR, Richard, *Ensayo histórico de la España contemporánea*, Madrid, Ediciones Pegaso, 1977.
- LESKY, Albin (traducción de Juan Godó Costa), *La tragedia griega*, cuarta edición, Título original: *Die griechische tragödie*, Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- MARÍAS, Julián, *Meditaciones sobre la sociedad española*, Madrid, Alianza Editorial, 1966.
- MAYORAL, Marina y Francisco NIEVA, *Análisis de cinco comedias teatro español de la posguerra*, Madrid, Castalia, 1977.
- MONTIANO y LUYANDO, Agustín de, 1697-1764, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Impr. del Mercurio, 1753.
- MONTSERRAT, Alás-Brun, María, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo, 1939-1946*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1965.
- MONTERROSO, Augusto, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara, 1996.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de oro*, (Tr. Amadeo Sole-Leris), Londres, Temesis Books Limited, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *The birth of tragedy*, New York, New York Modern Library, 1927.

ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*, Madrid, Arquero (Ediciones de Revista de Occidente) 1973.

– *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982.

PEDRET MUNDI, Francisco, *El teatro de la guerra civil*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

RADHAKRISHNAN, Sarvepalli, Charles A. Moore (eds.), *A Sourcebook in Indian Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

RAMA, Carlos M., *La crisis española del siglo XX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.

RUÍZ RAMÓN, Francisco, *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1978.

– *Historia del Teatro Español: Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.

SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Punto de lectura, España, España, 1996.

SEVILLANO CALERO, Francisco, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*, Alicante, La universidad de Alicante, 2003.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Murcia, Catedra, Universidad de Murcia, 1989.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Teatro moderno español*, Zaragoza, Partenón, 1944.

WELLS, H.G., *El país de los ciegos*, Buenos Aires, Losada, 1938.

VYASA, *El Mahabharata*, (tr. Julio Pardilla), Barcelona, Edicomunicación, Vol. 6, 1983.

YNDURÁIN, Domingo, (colaborador Fernando Valls), *Epoca contemporánea, 1939-1980*, Barcelona, Crítica, Grijalbo, 1980.