

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía IV
(Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento)



**APROXIMACIÓN AL TEATRO FILOSÓFICO DE
ANTONIO BUERO VALLEJO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José María Callejas Berdonés

Bajo la dirección de la doctora
Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2008

- **ISBN:978-894-692-3670-3**

TESIS DOCTORAL

**APROXIMACIÓN AL TEATRO FILOSÓFICO
DE ANTONIO BUERO VALLEJO.**

JOSÉ MARÍA CALLEJAS BERDONÉS

Dirigida por Doña ANA MARÍA LEYRA SORIANO.

**Profesora Titular de Estética del Departamento de
Filosofía IV. Teoría del Conocimiento e Historia del
Pensamiento. Facultad de Filosofía.**

Universidad Complutense de Madrid. 2007.

Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo.

Índice

Introducción general: *planteamiento filosófico y metodológico de la Tesis*.....4

Primera Parte. Los fundamentos filosóficos del teatro.

Capítulo 1.-

1.1.- El escenario poético del nacimiento de la filosofía. Mito y Logos.....7

Teoría y Teatro.....9

La máscara: símbolo del teatro.....12

Filosofía y poesía.16

1.2.- El fundamento hermenéutico-fenomenológico. Palabra y Diálogo.....25

Lenguaje, teatro y diálogo.....25

Dialéctica personaje y persona en el teatro.....34

1.3.- El fundamento antropológico y ético......40

Genealogía histórica y ontodramática de la persona.....40

La dimensión ética y antropológica de la tragedia.....57

El héroe trágico. Modelos interpretativos.....62

Edipo y el conflicto de las interpretaciones. **Foucault y Ricoeur**.....69

1.4.- El fundamento histórico-filosófico......75

1.5.- El fundamento estético y semiológico......79

Segunda Parte. El teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo.

Capítulo 2.-

<u>2.- La persona y la obra de Antonio Buero Vallejo.....</u>	89
<u>2.1.- Biografía y obras de Antonio Buero Vallejo.....</u>	89
<u>2.2.- Antonio Buero Vallejo: esbozo de autorretrato y semblanza personal.....</u>	98

Capítulo 3.-

<u>3.- OBRAS DE TEATRO SOCIAL Y METAFÍSICO.</u>	
<u>3.1.- Historia de una escalera</u>	110
<u>3.1. 1.- Reflexión crítica personal de la obra.....</u>	119
<u>3.1. 2.- Reflexión crítica de Buero Vallejo sobre “Historia de una escalera”</u>	130
<u>3.1. 3.- La crítica literaria y filosófica sobre “Historia de una escalera”</u>	133
<u>3.2.- En la ardiente oscuridad.....</u>	143
<u>3.2. 1.- Reflexión crítica de Buero sobre En la ardiente oscuridad.....</u>	163

Capítulo 4.-

<u>4.- OBRAS DE TEATRO HISTÓRICO. España y Europa.</u>	
<u>4. 1. 1.- La dimensión histórica en el teatro de Buero.....</u>	166
<u>4. 1. 2.- Las Meninas, o de la Luz.....</u>	169
<u>4. 1. 3.- Reflexión crítica de Buero Vallejo sobre “Las Meninas”.....</u>	191
<u>4. 2.- El Concierto de San Ovidio: homenaje a la Ilustración Europea.....</u>	194

Capítulo 5.-

<u>5.- OBRAS DE TEORÍA DEL CONOCIMIENTO Y PSICOLOGÍA.</u>	
<u>5.1.- El tragaluz.....</u>	212
<u>5. 2.- La doble historia del Doctor Valmy.....</u>	229

Capítulo 6.-

<u>6.- OBRAS DE ÉTICA Y ANTROPOLOGÍA.</u>	
<u>6.1.- La Fundación.....</u>	241
<u>6.2.- Mito.....</u>	263

Tercera Parte. Antonio Buero Vallejo: una esperanza para la filosofía española.

Capítulo 7.-

<u>7.- Meditaciones filosóficas sobre Buero Vallejo: el teatro de nuestro tiempo.....</u>	277
<u>7. 1.- El compromiso ético con el hombre.</u>	278
<u>7. 2.- El compromiso histórico con España.</u>	302
<u>7. 3.- El compromiso estético con el teatro.</u>	325

Capítulo 8.-

<u>8.-Filosofía de la tragedia vista por Buero. La filosofía que vendrá vista por otros...329</u>	
<u>9.- Apéndice. Abecedario básico, cuestiones y corrientes filosóficas en Buero.....344</u>	
<u>10.- Bibliografía y documentación.349</u>	
<u>Epílogo. Tres cartas originales, y un cuadro de Buero Vallejo: Buero XLI.....369</u>	

Introducción general: planteamiento filosófico y metodológico de la tesis.

El título de la tesis doctoral, **Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo**, señala el sentido del guión de esta obra maestra de la dramaturgia universal, cuya riqueza filosófica es valiosa tanto para las generaciones actuales como para las del porvenir. Antonio Buero Vallejo nos dejó físicamente en el alba del siglo XXI, pero nos legó su obra, nunca mejor dicho, metafísica, que vive en cada uno de nosotros cuando le leemos o le representamos, y, además, vive en la memoria de la humanidad, de todos los que le leyeron y le representaron en algún tiempo. Una vez que un gran artista entra en la historia de la cultura, permanece para siempre en la casa del ser auténtico del hombre, así, nos une a Buero, la humanidad de su teatro, en cuyo escenario los personajes dan vida propia a las palabras, símbolos y metáforas vitales que descifran nuestra existencia.

Poco imaginaba yo que, cuando apremian los años y salen las canas a relucir, iba a realizar mi tesis doctoral sobre el mayor dramaturgo de la España de nuestro tiempo, y de los más grandes dramaturgos que en el mundo han sido. Agradezco especialmente, el gesto afectuoso del profesor D. Enrique Pajón Mecloy, uno de los mejores conocedores de la obra de Buero, que fue quien interpeló al público del paraninfo de nuestra facultad, para que alguien hiciera una tesis doctoral “*filosófica*” sobre Antonio Buero Vallejo, el día que se celebró el teatro-forum sobre su obra, *Las palabras en la arena*, representada por los alumnos del Aula de Investigación Teatral. Entre el público me encontraba yo, y gracias a él, me aventuré a realizar esta tarea. Asimismo, agradezco a Dña. Ana María Leyra Soriano, profesora titular de Estética de esta facultad, su confianza, afecto, orientación y paciencia que ha mostrado conmigo en la dirección de esta tesis. Tengo presente las representaciones teatrales en los fuegos de campamento del Escultismo, que me abrieron los ojos en mi juventud al hontanar del gran teatro del mundo, y el teatro que representé como bachiller en el Colegio Menesiano, promovido por el profesor de Lengua, D. Julián Alonso, experiencias biográficas que luego me han conformado como docente en los institutos de bachillerato, que me han impulsado hacia el teatro didáctico en la enseñanza de la filosofía, y que también constituyen la intrahistoria de esta tesis.

El planteamiento de la tesis no parte de ningún corsé de pertenencia a escuela filosófica o movimiento ideológico alguno de Buero. Nos ha guiado un enfoque estrictamente filosófico, y parafraseando a Nietzsche, miramos a Buero, humano,

demasiado humano. Nuestro autor llamaba a Miguel de Unamuno el *Quijote de nuestro tiempo*, no en vano, Buero hizo de su teatro una representación del sentimiento trágico de la vida cotidiana, una auténtica y esperanzada: **crítica dramática de la razón trágica**.

Desde esta categoría filosófico-hermenéutica abordaremos las perspectivas estéticas, éticas, antropológicas y metafísicas, de lo que llamaríamos su ontodramática. El enfoque entrecruzado con las ciencias sociales será complementario al filosófico, y al lingüístico-literario que, singularmente, configura a este hombre de talante cervantino. El teatro ha sido siempre representante genuino de nuestra cosmovisión del mundo, del hombre y de Dios. La paideia dramática de Antonio Buero Vallejo ha ido más allá, pues ha puesto *more Shakespeare*, una **medida** racional **sobre** otra **medida** emocional en toda su dramaturgia que, sin perder pasión, gana en verdad lúcida para el hombre libre.

La tesis consta de tres partes fundamentales que sintetizamos en este cuadro:

<u>1ª PARTE</u>	<u>2ª PARTE</u>	<u>3ª PARTE</u>
Fundamentos filosóficos del teatro en la cultura europea de Occidente.	El teatro filosófico de Buero Vallejo. Análisis de ocho obras fundamentales.	Meditaciones filosóficas sobre Buero Vallejo. - Apéndices y bibliografía.

En la primera parte veremos la relación esencial entre la filosofía y la literatura explorando sus orígenes. Nos parece muy importante la genealogía del sujeto dramático por excelencia: la persona humana. Metafísicamente hablando, la encontramos ya en la poesía trágica. El nacimiento de la filosofía está ligado a la poesía y a la tragedia griega. Esta es la razón por la que hemos elaborado un primer capítulo esencial: **Los fundamentos filosóficos del teatro**. Intentaremos fundamentar la génesis filosófica de la persona en el ámbito estético-literario de la paideia griega, redescubriendo el sentido actual del héroe trágico y sus diversas interpretaciones, pues Buero Vallejo nos presenta sólo antihéroes.

La metodología de la primera parte seguirá el itinerario histórico del origen de la filosofía dramática en el escenario de la poesía, para luego vertebrar los hitos estéticos-filosóficos de la genealogía dramática de la persona a través de la tragedia griega, y su importancia metafísica en la cultura de Occidente. El valor del diálogo es esencial en esta perspectiva, pues es el método de conocimiento para buscar la verdad de lo real. Contrastaremos diversas interpretaciones de mitos clásicos como el de Edipo.

La segunda parte analiza ocho obras de las más representativas de Buero, seleccionadas por razón de su temática filosófica, principalmente, y clasificadas también, siguiendo los criterios generales de los mejores conocedores de la obra de Buero: teatro social, metafísico, histórico, ético-antropológico, teoría del conocimiento y psicología. La metodología aplicada está en la línea del clásico comentario de texto, es decir, haciendo una *interpretación filosófica del diálogo de los personajes* muy pegada al texto, entresacando las frases y los conceptos de cualquier ámbito disciplinar de la filosofía, éticos, estéticos, antropológicos, políticos, psicológicos, históricos, epistemológicos que puedan *vertebrar e identificar las cuestiones y corrientes filosóficas* implícitas o explícitas en la obra. En el teatro es importante la perspectiva desde la que nos situemos: como lector, actor, director o espectador. He combinado estas perspectivas porque reflejan mejor el método experiencial que me caracteriza.

Hay que destacar la importancia de las acotaciones al texto que constituyen un segundo texto y que corresponde, a cada personaje o director, rellenar creativamente. Nosotros no las hemos considerado relevantes, dado que esta investigación pretende ser una somera aproximación filosófica a la obra de Buero, y hay muchos aspectos que, desde el punto de vista semiológico, desbordan la tesis, dada esta ingente obra teatral.

La tercera parte trata de dilucidar la significación del teatro de Buero como una esperanza para la filosofía que vendrá, como dice Enrique Pajón, y la he titulado *Meditaciones*, término filosófico tradicional, y como Buero dice que el teatro es nuestro más diáfano espejo antropológico, pienso que era la mejor manera de *reflexionar sobre la puesta en escena*, no sólo de la moralidad, que decía Unamuno, sino *de la metafísica de la vida humana*. Buero se compromete en el escenario con el hombre mismo, pero en su contexto, España, se compromete con su historia y con su tiempo, y, por último, el compromiso – palabra que mejor refleja la actitud vital de Buero- estético que ilumina el teatro de este un dramaturgo nato. Metodológicamente, intercalamos ideas de otras obras para enriquecer la cosmovisión. Se completa con una reflexión sobre la tragedia del propio Buero, una propedéutica filosófica de su obra, y un glosario de términos, cuestiones y corrientes filosóficas presentes con Buero. Por último, la bibliografía y documentación sobre la tesis. Un epílogo con tres cartas originales que me envió el autor, y un **cuadro** pintado por Buero, **síntesis** que refleja toda su obra: “*Buero. XLI*”.

Primera Parte: *Los fundamentos filosóficos del Teatro.*

Capítulo 1.

1.1.- El escenario poético del nacimiento de la filosofía.

Mito y Logos. Las grandes obras de la poesía épica la *Ilíada* y la *Odisea*, de Homero, y la *Teogonía* y *Trabajos y días*, de Hesíodo, configuran el escenario poético del mito en el que aparece históricamente la filosofía del logos, ambos poetas representan un papel muy relevante en la configuración de la cultura europea. La literatura antigua, recoge tradiciones orales y costumbres, cantos alegres y fúnebres, mil historias de amor y mitos inmemoriales, creados y transmitidos por la sabiduría popular, de la cual brota la palabra del **teatro griego** como *epifanía primigenia de lo humano y de lo divino*, mediante la danza y la música, la risa y el llanto, el grito y el gesto que, revela a través del lenguaje del cuerpo y del alma, el sentido último de la realidad.

El teatro se origina en la cultura griega. Para el gran helenista Rodríguez Adrados: *“En la fiesta nace la poesía más popular, más personalista, satírica y libre... se cuenta la fábula y están los comienzos del teatro... El mito, desde antes del teatro, era utilizable de formas diferentes. Grecia está invadida por el mito, la educación es la base de esta música y de esta literatura fundamentalmente mítica. Si se observan los objetos de un santuario, la cerámica, los bronce, los marfiles, se puede comprobar que todo está lleno de mitos... En este panorama encontramos el teatro y la tragedia. El mito de la tragedia viene de la épica... Todos los que se han ocupado del teatro griego –de sus orígenes- han detectado elementos rituales...en el preteatro las danzas rituales están al servicio de la expresión de un mito, ya tradicional, ya literario”*¹. Entre los

¹ Rodríguez Adrados, F.: *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid, Alianza, 1999. “La fiesta es un espacio en el que hay tiempo para reflexionar sobre aquello que normalmente no se hace, sobre los orígenes del mundo, o ¿qué es el hombre?, ¿qué son los dioses?, ¿cuál debe ser su conducta?...”; p.18. Buero Vallejo alude a este autor en su ensayo *Mi teatro*: “Me refiero a Francisco Rodríguez Adrados, Catedrático de la Facultad, en cuyo excepcional libro “Fiesta, Comedia y Tragedia” puede leerse: “De rituales en que se narra y se vive la muerte y la decadencia o se describe y vive mágicamente la renovación de la Vida, uniendo presente, pasado y futuro, saber y emoción, se ha pasado al tema de la Vida humana: de su eterno ciclo de triunfo y decadencia en una concepción circular del tiempo, de su tiempo milagro que, sin embargo, es incapaz de romper la tiranía de la norma, el estado de impureza que siempre vuelve. De su esperanza desesperanzada –dice Adrados-, como en la Comedia griega o de su desesperanza pese a todo esperanzada, como en la Tragedia”. Buero recuerda que, desde 1952, lleva diciendo eso mismo; no dice que Adrados le haya copiado, sino que ambos convergen en el diagnóstico

primeros que filosofaron sobre los orígenes del teatro y la naturaleza de la tragedia como una forma propia de sabiduría destaca Aristóteles, *Poética* (1448b-1451a), que la poesía es más filosófica que la historia: *señala, sin duda, al fundamento poético*².

Aristóteles reflexiona sobre el origen de la filosofía en su *Metafísica* (982 b): *“Los hombres –ahora y desde el principio- comenzaron a filosofar al quedarse maravillados ante algo. ...Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, “amante de la sabiduría”): y es que el mito se compone de maravillas). Así pues, si filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna”*³. El maravillarse ante el ser de las cosas, ante el misterio de lo real es el origen del filosofar, es mirar, contemplar. El teatro representa el prodigio de la vida al sentir y pensar con acciones y palabras ante el público, para que éste se maraville en la contemplación y descubra personalmente el sentido de vida. Junto a los poetas trágicos en la tierra, comediantes como Aristófanes contemplaron irónicamente la existencia desde *Las nubes*. En este mundo de mitos hay luces y sombras, el *Logos* -la razón-, es la causa por la que Platón se enfrenta a los poetas para arrebatárles la batuta de la “verdad absoluta” del mundo. Para Aristóteles *“los poetas dicen muchas mentiras”* (983 a), hablan de la divinidad como si ésta fuera envidiosa; algo incompatible con la filosofía, sin duda, la ciencia más noble y divina. El filósofo mira con la razón, el poeta con la imaginación. Unos buscan explicar las cosas, otros emocionarse, todos comprenderlas: *“poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa”*, decía Unamuno.

El paso del *Mito* al *Logos* es el referente de la Antigüedad para aludir a la pugna entre poetas y filósofos, y su visión de la realidad. Para Carlos García Gual, el vocablo **mito** es un: *“Relato tradicional que se refiere a la actuación memorable y paradigmática de unos personajes extraordinarios (dioses y héroes en el mundo griego) en un tiempo prestigioso y originario”*. *“Los mitos son narraciones dramáticas y fantasiosas... que desvelan el sentido de la existencia humana”*. Los poemas épicos de Homero y Hesíodo hacen de los poetas los *“maestros de la verdad”* que educaron,

acerca de la esperanza en la tragedia. Buero Vallejo, Antonio, *Obra Completa*. Madrid, Espasa Calpe, 1994. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. V. II, p. 477-8.

² Aristóteles, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973. Introducción y trad. de Fco. P. Samaranch, p. 85.

³ Aristóteles, *Metafísica*. Madrid, Gredos, 2000, introd., trad. y notas de Tomás Calvo Buezas, p. 64, 65.

durante siglos, al pueblo griego. Platón en el “*Teeteto*”⁴ (155b), dice que el “*admirarse*” ante las cosas es el estado del filósofo y el “*preguntarse extrañados por la explicación del asombro*”. Sin duda, el teatro tiene siempre algo de asombro y de admiración.

Para el profesor García Gual: “*Ex-trañarse significa no poder conformarse ya con la explicación recibida y, por otro lado, no dejarse aprisionar por el asombro inefable, el thambos ante lo inexplicablemente divino*”. “*El mito no puede explicitar ni probar la verdad de lo que cuenta*”. “*La verdad se dice alétheia, “desocultamiento”, eliminación del olvido, léthe, que cubre lo real” (¿máscara fenoménica?). “De la alétheia es necesario hallar y dar razón, lógon didónai”.* “*Los ojos son los mejores testigos –prósôpon- y más exactos que los oídos*”, dirán tanto Heráclito como Herodoto (“*el historiador es, un sabio testigo, -hístor es “el que ha visto-*”, un viajero sagaz que observa el mundo para conocerlo.”*En los relatos históricos los dioses y los héroes míticos quedan silenciados y olvidados. (“Herodoto admite que pudieran estar misteriosos tras el telón del teatro”)*⁵. El Logos de Heráclito gobierna todas las cosas y las hace inteligibles por la razón, no sólo por la creencia. El teatro exige un guión escrito, “*logos dramático*”⁶. ¿No crea el poeta la ficción con la razón y el corazón? ¿Nos ilumina con la emoción, la realidad inefable de las cosas donde no llega la razón?

Teatro y teoría. La analogía etimológica-conceptual entre **teoría y teatro** es esencial para nuestra investigación, el origen de la palabras abre un horizonte de sentido, la raíz del término teatro, “*théatron*”⁷, viene de “*theáomai*”, que significa “*mirar, contemplar*”, nada más y nada menos que ¡contemplar!, que en sus múltiples acepciones significa, por ejemplo, el contemplar a un “*sabio adivino*” declamar versos de un trágico como Esquilo, o contemplar el “*Ser*” de Platón, expresado en su metáfora del Sol como Bien; así como el verso de la *Odisea* de Homero⁸ en el que se habla del “*dios todopoderoso, del dios del Sol, el que todo lo mira, el que todo lo escucha*” XII, (323). El término ***teatro*** no aparece en el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora; obviamente, sí aparece ***teoría*** que significa la acción de mirar, ver, observar –que era lo

⁴ Platón. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972. Traducción, preámbulos y notas de M^a Araujo, Fco. García Pavón, Luis Gil, J. A. Minguez y Fco de P. Samaranch. Obra de referencia general en adelante.

⁵ García Gual, C. *Mito, Historia y Razón en Grecia: del Mito al Logos*. Madrid, J. March, 1997, Cuad. I.

⁶ Lukács, G. *El alma y sus formas*, cap. *Metafísica de la tragedia*, citado por L. Goldman, en su obra *El hombre y lo absoluto. El Dios oculto*. Barcelona, Península, 1968, p. 35. La visión trágica: Dios. C. II.

⁷ Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1976.

⁸ Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 2000; introducción y notas de Emilio Crespo. *Odisea*, Madrid, Gredos, 2000, introducción de C. García Gual; trad. y notas, José M. Pabón. Las citaremos en adelante.

que hacía el espectador en los festivales públicos-; cuando el *mirar*, *ver* y *observar* se entendían *mentalmente*. Teoría equivale, pues, a contemplar, a mirar la realidad. El teatro es diálogo literario-filosófico, es un mirar ontológico del hombre hacia el hombre.

En el Homenaje que rindió la Universidad Complutense a D. Antonio Buero Vallejo, con motivo de su 80 aniversario, se analizó la relación entre *Literatura* y *Filosofía* en su obra dramática -jornadas coordinadas por Dña. Ana M^a Leyra nuestra directora de tesis-, D. Manuel Maceiras Fafián, escribió sobre **Teatro y Filosofía**: “una estrofa admirable de la *Antígona* de Sófocles provoca la reflexión filosófica con asuntos que habían de rondar, en adelante, la historia del hombre, sus pasos atrás, sus proezas también: “*se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento, así como las civilizadas maneras de comportarse*”. Recita el coro. Y otras memorables palabras, éstas del *Prometeo encadenado* de Esquilo, impulsan la inquietud reflexiva acerca del vivir y el desvivirse de los seres humanos: “Sí, dice *Prometeo*, hice que los mortales dejaran de andar pensando en la muerte antes de tiempo. ¿Qué medicina hallaste para esta enfermedad? Puse en ellos **ciegas esperanzas**, responde el atormentado *Prometeo*. Cierto que tales figuras modélicas contradicen nuestra histórica trivialidad, pero las estrofas, presagio de cumplimientos y frustraciones, entre el límite y la desmesura de las humanas ambiciones, introducen un vasto **proyecto saturado de consecuencias morales**, científicas, sociológicas, etc., que, cumplidas las medidas escénicas, pasarán a convertirse en perdurable solicitud de la filosofía occidental.”.

Prosigue Macieras: “No es, pues, -el teatro-, forma vicaria de conocimiento porque en él se trenza la manufactura de sensibilidad y entendimiento. Así lo entendió siempre la *Filosofía*, pero la contemporánea -de Heidegger a Ortega- ha sabido curarse del narcisismo de los géneros para volver al origen ático de la reflexión, impulsada por la vehemencia escénica de la tragedia. Allí la “**forma artis**” teatral corría pareja con el desvelamiento de la “**forma entis**” intelectual. *Prometeo* y *Antígona*, aunque modelos inaccesibles, imparten una meditada y matizada **lección de metafísica fundamental**, quizá la primera, con hondas consecuencias antropológicas. Así es, no por la fuerza de ambiguas analogías o vacilantes sinonimias, sino porque la **acción teatral**, por el camino de la práctica, **hace intelectualmente fructíferas las antinomias teóricas del entendimiento y la dialéctica afectiva de la voluntad**: las del individuo y la norma, del hombre y la naturaleza, de la contingencia y la necesidad... y, en no menor medida, las que exacerban la tirantez fundamental entre el ser y la nada...”

la “forma artis” teatral logra resolver lo que la reflexión no alcanza, sobre todo cuando está de por medio el hombre”⁹. Conclusión: el teatro es, sin duda, filosofía.

El concepto de teoría es esencial para Werner Jaeger: “*El pueblo griego es el pueblo filosófico por excelencia. La “teoría” de la filosofía griega se halla profundamente **conectada con su arte y su poesía**. No contiene sólo el elemento **racional**, en el cual pensamos en primer término, sino como lo dice la etimología de la palabra, un elemento **intuitivo**, que aprehende el objeto como un todo, en su “**idea**”, es decir, como una **forma vista**”*¹⁰. El teatro es una acción representada para ser vista y oída, la estructura arquitectónica del anfiteatro está concebida, desde los tiempos primitivos, para que *todos los públicos* contemplen la representación, el espectáculo, la forma “*estética, plástica y poética*” de visualizar el sentimiento de la vida. Esta estructura óptica del **logos** es primordial en la cultura griega, y sobre todo, en el teatro.

Para L. Schajowicz: “*El diálogo con el hombre antiguo – que reencarna en el homo poeta- tiene sus reglas de juego, a la primera de las cuales ya hemos aludido al prevenir contra la tentación de imponerle al “otro” nuestros criterios de racionalidad; nos toca, pues, respetar la certidumbre de que en el **mythos** se refleja la verdad primordial, es decir, una **revelación del Ser**. Por consiguiente, hemos de prestar oído a la palabra que nos transmite esa verdad, para **aprehender aquella coincidencia entre lo sensible y lo espiritual** que caracteriza el universo mítico-poético. Un trato riguroso con la palabra nos hará ver, si seguimos a la joven Parca, que “le noir n’est pas si noir” y nos ayudará a descubrir el **nexo entre el mythos y el logos**. La búsqueda de los dioses perdidos – o mejor, de nuestros dioses perdidos- habrá de agudizar nuestra percepción de cuatro aspectos de lo humano: **el origen, la medida, el destino y la libertad...** El **mito** –como relato de sucesos arquetípicos- **expresa la verdad de la realidad**, mientras que la **existencia** le es propio responder a los “reclamos” de las figuras míticas para sentirse legitimada...tiende a transubstanciarse en mythos”*¹¹. Veremos en el teatro de Buero cómo se manifiesta esta relación entre el mito y el logos.

⁹ Maceiras Manuel, *Introducción Teatro y Filosofía*. En Antonio Buero Vallejo. *Literatura y Filosofía*. Ana M^a Leyra (Coordinadora). Madrid, Editorial Complutense, 1998, p.11.

¹⁰ Jaeger, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, F.C.E., 1974, p.10.

¹¹ Schajowicz, Ludwig, *Mito y existencia*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990, p.15.

También **Heidegger** analizó la semejanza etimológica de teatro con teoría al contraponer a la representación dramática, la representación abstracta del concepto. Ambas comulgan del lenguaje ontológico en la casa del ser: “*La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico*”. “*La verdad como alumbramiento y ocultación acontece al poetizarse*”. “*La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad*”¹². Razón poética y acción dramática son epifanías ontológicas, creadas por los hombres, o desveladas por los dioses, según se mire con la razón o el corazón. Y su símbolo supremo: la máscara.

La máscara: símbolo del teatro. El significado del término máscara es metafórico en el teatro. La *persona disfrazada* implica una doble acción en el personaje, *prósôpon*, en griego, es lo que está delante de los ojos, *ôps* es vista, lo que vemos del **actor**, no es su persona -él mismo-, sino su **apariciencia** como personaje, “*prosopopeya*” es “*el aspecto –exterior- de una persona*”, “*yo hago*”, actor teatral significa “*hypokritês (replicador del coro) hipócrita*”. *Hypokrisía* es “*acción de desempeñar un papel teatral*”. La filosofía como búsqueda de la verdad es encuentro con la **apariciencia**, el **disfraz ontológico** del ser. Para Nietzsche: “*Toda filosofía sirve para esconder otra filosofía, toda opinión es una escondite, toda palabra una máscara*”¹³;... “*todo lo profundo tiene una máscara*”. Así, puede esconderse el hombre mismo, en el escenario se manifiesta el **homo absconditus** -¿Bloch?- mediante el diálogo de personajes. La máscara es el símbolo del juego teatral y signo inmemorial de la dramaturgia primitiva.

“*La máscara desde los griegos a los indios hopi evoca una posesión, supone un instrumento de trato con lo sagrado, el signo de una participación vital “que avasalla la forma”, dice G. Bacca, y M. Zambrano: “el antes es siempre la máscara*”¹⁴. También decía con Antonio Machado que “*en el principio era la máscara*”. En el teatro es la máscara del actor mediante la que se oculta la **alétheia**, el logos dramático de la realidad verdadera del personaje, del mundo que inventa, del dios que imita o del mito que representa, tras cuya apariencia está la realidad auténtica del Ser.

¹² Heidegger, M., *Arte y poesía*, México, FCE, 1978. Traducción y prólogo de S. Ramos, p.19 y 111.

¹³ Nietzsche, F. *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 2003. Trd. Sánchez Pascual, afo.289, p.264.

¹⁴ Palenzuela, Nilo, *Poesía y Filosofía*, J. D.García Bacca y María Zambrano. Fundación García Bacca. <http://www.garciabacca.com/libros/mariamazbrano.html>. Cita la Rev. “*El Hijo Pródigo*” México, 1943-45.

Pedro Cerezo Galán, en su análisis de *Filosofía y tragedia* en Unamuno, dice: “Y es bien sabido que Unamuno gustaba de la máscara. Ciertamente su **máscara trágica por excelencia era don Quijote**. Pero ni siguiera ésta bastaba para agotar toda la galería del alma trágica, en esencial ambivalencia. Se requerían otras máscaras, y era preciso levantarlas sobre la escena y verlas actuar, en carne y hueso de ficción... El “sentimiento dramático de la realidad”, era para él la esencia misma del teatro”¹⁵.

El teatro es una representación de la realidad. Re-presentar es volver a la realidad misma para verla desde una nueva perspectiva, volverla sobre sí misma para mirar otras máscaras de lo real. Se representa desde sí mismo para sí mismo –cuando *actuamos*- o para los otros, de modo único e irrepetible con la mirada de cada persona. El teatro es una acción que expresa una reflexión sobre sí mismo, sobre el entorno humano, natural o divino, para comprender el sentido de la realidad. El re-presentar la realidad implica mostrarse como otro –alteridad-, de ahí que necesidad de la máscara del personaje que oculta a la persona del actor o del coro que, personificado, se esconde tras aquella, un doble de sí mismo, el otro que actúa y dialoga consigo mismo o ante otros hombres, ante los dioses o frente al cosmos, en los múltiples escenarios históricos.

Y acerca del símbolo del teatro, traemos a colación a una especialista del mundo dramático, M^a Fernanda Santiago Bolaños: “En los cultos y representaciones de Dionysos, aparece **la máscara como manifestación de la pugna de contrarios** que constituyen la paradójica experiencia de ser hombre. La máscara expresa una tensión que desembocará en el desenfreno de la orgía donde el terror al otro, la temporalidad y su principio-fin, la muerte, se libera: la purificación por medio del dispendio, como después la **catarsis** teatral, parte de la posibilidad de mezclar criterios que se atemporizan...La máscara, además de ser un **elemento protector o mimético**, conduce a quienes la portan a una especial participación con todo el universo: en el trance, **el ser humano se hace dios y el dios se hace humano**, rompiéndose la barrera sustancial de lo **uno** para llegar a lo **otro**; en el éxtasis ritual es posible regresar al antes donde hombre y naturaleza eran uno sólo **sin concebir la diferencia**...Y mezclada la vida con la muerte, ubicándose en el punto que podríamos llamar de “tránsito” o “de totalización” es donde el **cobra valor extremo la máscara** que, desde ámbitos

¹⁵ Cerezo, P. *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*. Madrid, Trotta, 1996. p.12.

anteriores, va dando forma a lo que será la tragedia propiamente dicha¹⁶. La máscara recrea dialécticamente lo representado por el personaje y el actor que lo representa.

En “*El nacimiento de la tragedia*”, escribe Nietzsche: “*El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos **yace oculta una realidad del todo distinta**, esto es, que también aquélla es una **apariencia**: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas ó imágenes oníricas*”¹⁷. ¿No será el representar una necesidad *in nuce* de todo saber? La realidad oculta es el misterio vital.

La máscara es la metáfora favorita de Vattimo para interpretar a Nietzsche: “*Escoger la máscara como hilo conductor no significa, sin embargo, reconocer sin más la filosofía de Nietzsche como una filosofía de la máscara; con arreglo a derecho, más bien se la podría definir, como una filosofía del ultrahombre*”. “*El problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia*.” “*El desgarramiento de que todas las características de equilibrio, armonía, entereza y perfección formal con las que hemos solido distinguir lo clásico son solamente una máscara, apariencia de una “cosa en sí”.*” “*El acercamiento a la **civilización de la máscara**, que Nietzsche plantea en el “Nacimiento de la tragedia” puede ser asumido como motor central de su itinerario especulativo, desde las originarias reflexiones sobre los griegos hasta la noción de superhombre de la voluntad de poder*”. Nietzsche critica con la máscara, según Vattimo, la noción de decadencia: “*En el hombre moderno, el disfraz es asumido para combatir un estado de temor y de debilidad. Esta incapacidad es miedo a asumir responsabilidades históricas en primera persona, inseguridad de sus propias decisiones*¹⁸. ¿No somos animales dramáticos que actuamos, sobreactuamos en la vida?

El universo de la cultura brota de la mirada irreplicable que toda persona proclama en el drama de la existencia, ante sí misma o ante los demás, frente a la naturaleza o ante los dioses para descifrar el acontecimiento de la vida. Re-presentar la

¹⁶ Santiago Bolaños, M^a Fernanda, *La palabra detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 2004, p. 82-83. Directora del Aula de Investigación Teatral-UCM.

¹⁷ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Madrid, Alianza, 2003. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, pág 43. Prólogo a Richard Wagner.

¹⁸ Vattimo G., *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Península, 1989, p.13.

realidad implica distanciarla para asentarla y comprenderla. En griego **drama** significa, “acción o pieza teatral”, representada por actores o coros. “En el principio era la acción” –drama-, dijo el *Fausto* de Goethe. Toda acción revela a la persona. Por sus acciones les conoceréis. Para el griego la realidad es inteligible en la medida en que es *representable, dramatizable o escenificable*, esta perspectiva es una vía de acceso a la realidad estética-ética, histórica-antropológica, hermenéutica-fenomenológica, etcétera.

Y para esa representación hay tres elementos en la tragedia griega que son la música, los coros y las máscaras, como nos dice Buero: “*Y en cuanto a las máscaras, el Carnaval nos ofrece con sus mojigangas la oportunidad sabrosa del disfraz propio y ajeno... Por ellas se expresan nuestros anhelos de expansión eufórica, de rítmica identificación con el mundo, de comunión, de despersonalización y nueva personalización mítica. Si las encontramos en el ditirambo dionisiaco que originó la tragedia, acusan igualmente su presencia en sociedades primitivas y en los actuales pueblos salvajes. Y es que pertenecen al más permanente fondo del hombre. Como el teatro. Pues el teatro, siempre surge de ellas*”¹⁹. El teatro es la revelación del hombre.

Con perspicacia metafísica Ortega escribió: “El hombre no es res cogitans, sino res dramática”. No es, pues, impropia la expresión decir que la vida es como un drama, pues drama es actuación, ejecución, tarea; por tanto, si del ser humano puede decirse algo con propiedad, es que es dramaturgo, hacedor de actuaciones, de dramas”²⁰. Ser no es sólo conocer, sino que ser es actuar; la “*filosofía pura*” es, también, “*puro teatro*”. No en vano el teatro nació de la poesía y del mito, como la filosofía. Entre los grandes poetas trágicos, junto a Esquilo y Sófocles, está Eurípides que “en la Antigüedad fue denominado como el filósofo de la escena”... Nos recuerda sabiamente Jaeger: “*Todos los poetas griegos eran verdaderos filósofos, en el sentido de la inseparable unidad del pensamiento, el mito y la religión*”²¹. Podríamos formular que Platón es a Esquilo, como Aristóteles a Eurípides, pues con éste, la tragedia desciende del cielo a la tierra, del mundo de lo divino al mundo de lo humano. En el justo medio, a medio camino, como la virtud aristotélica quedaría el sabio

¹⁹ Buero Vallejo A., *El futuro del teatro y otros ensayos, La tragedia*. Diputación Valencia, 1999, p.39.

²⁰ Garagorri, P., *Introducción a Ortega*. Madrid, MEC-Fd. Ortega y Gasset, 1990, p.35. “*Res dramática*”, Ortega y Gasset, *Obras Completas*. Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983, Tomo O.C., VIII, p.52.

²¹ Jaeger, W., o. cit., p.311 y 316. La razón se libera de la poesía y se rebela contra ella para dominarla.

equilibrio antropológico, ético y estético del gran poeta y dramaturgo trágico Sófocles que, como diría Heidegger, la tragedia sería un ejemplo de “*pensamiento poetizante*”.

Así vemos otra **analogía significativa** que se da entre *poetizar y pensar* en alemán, como sugiere Juan Rof Carballo, en su obra *Entre el silencio y la palabra*, cuando hace referencia a Bollnow que dice sobre Rilke, “*el poeta del hombre*”: “*Nunca, jamás, desde que sabemos de la poesía, se ha interrogado por la esencia del hombre de una forma tan exclusiva, tan infatigablemente sostenida como lo ha hecho Rilke*”. A renglón seguido, Rof Carballo alude a Heidegger, para el que Rilke está situado: “*inmediatamente después de Hölderlin, entre los poetas que justifican el supuesto de que entre **Dichten** = **poetizar**, y **Denken** = **pensar**, hay, en cierto momento inicial, una misteriosa raíz común*”. Prosigue Rof Carballo, y vuelve a Heidegger: “*No estamos preparados para la interpretación de las Elegías y de los Sonetos, pues la zona desde la que hablan no está todavía suficientemente pensada en su construcción y unidad metafísica y desde la esencia de la metafísica*²²”. Obsérvese que el hablar, la palabra es el lugar común de la revelación ontológica del ser personal, y el teatro de palabra, de texto es el ámbito de la escenificación poética y literaria del *Logos* humano.

Filosofía y poesía. El origen de la filosofía está ligado a la creación de la poesía dramática. E. Lledó ha estudiado el origen del término *sophia*²³, empieza por la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, y analiza su evolución semántica hasta Aristóteles. Los antiguos poetas tenían conciencia de ser “*hombres dotados de palabra*” (*logos*). En la primera aparición de *sophia* en la *Ilíada* se dice: “*Como la plomada sirve para tallar la recta de la quilla de una nave en las manos de un experto carpintero que conoce a fondo toda su técnica gracias a la inspiración de Atenea*”, XV (410-12). En Hesíodo, la *divina sophia*, aparece cuando Zeus afirma que “*las leyes divinas con rectas sentencias*” para “*que los reyes sean sabios*”, “*Teogonía*”, (85-88). En el s.V a.C., “*sophia*” es empleada por los trágicos, cuando hablan del “*sabio adivino*”, Esquilo, en “*Siete contra Tebas*” (382). Sófocles, “*médico sabio*”, en “*Ajax*” (581), “*sabio adivino*”, en “*Antígona*” (1059) y el Coro, en la antístrofa 2ª: “*la destreza del hombre para ingeniar recursos, la encamina unas veces al mal, otras hacia el bien*” (365). Eurípides, en “*Ifigenia en Tauris*”, Aquiles “*el entendido en aves de agüero*” (662). El

²² Rof Carballo J. *Entre el silencio y la palabra*. Prólogo Gregorio Marañón, Madrid, Austral, 1991, p.187

²³ Lledó, E. *Lenguaje e Historia*, Barcelona, Ariel, 1978.C.IV *Notas sobre el origen de la Fª y su historia*.

historial poético de la sabiduría engendra, también, un proceso de racionalización filosófica a partir de esas formas estéticas del conocimiento sensible e inteligible.

Ana M^a Leyra recoge la acepción nietzscheana de sabio: “*La palabra griega que sirve para designar al sabio pertenece etimológicamente a “sapio” (yo saboreo), “sapiens” (el que saborea), “sisyphos” (el hombre que tiene el gusto más delicado); por consiguiente, para la conciencia del pueblo, lo que constituye el arte del filósofo es un gusto refinado y una penetrante facultad de conocer*”²⁴. El arte dramático es su humus.

La identificación de Unamuno entre filología y filosofía, tiene relevancia objetiva, según el Diccionario de Corominas la raíz es común “*philéō*”, en griego “yo amo”; **philólogos**, “aficionado a las letras”, “erudito en materia de lenguaje”, y formado con *lógos*, “obra literaria”; **philósophos**, “el que gusta de un arte o ciencia”, con *sophia*, “sabiduría, ciencia”, “*philantropía*, “sentimiento de humanidad”, “hombre, persona”. Unamuno escribe al respecto: “Una lengua lleva implícita, mejor, encarnada en sí, una concepción de la vida universal, y con ella una un sentimiento –se siente con palabras-, un consentimiento, una filosofía y una religión”²⁵. La literatura como método de acceso a lo real es signo ontológico-hermenéutico de la razón poética.

La sabiduría trágica que nace del escenario poético de Homero constituye una forma de representar la realidad mediante la palabra, que es la mediación del hombre con el mundo que comparte con la filosofía, no sólo el *logos* como palabra, sino como razón. Pero el poeta se diferencia del filósofo en su forma de representar la realidad, como genialmente intuyeron **Schiller y Goethe**, cuando hablaban del efecto “*retardador*” de la poesía de Homero que nos describe “*tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza*”, que se contrapone, según Schiller, al principio de “*tensión*” –dramática- en la “*que nos roban nuestra libertad de ánimo*”, carácter atribuido por él, exclusivamente, a la poesía trágica²⁶.

Esta relación del filósofo y el poeta la sintetiza bien L. Schajowicz: “*Un filósofo* –dijo Nietzsche, 292- *es un hombre que constantemente vive, oye, sospecha,*

²⁴ Leyra, Ana M^a, *Poética y Transfilosofía*, Madrid, Fundamentos, 1995, p. 161-162.

²⁵ Cfr. Cerezo Galán, o.c., pág. 61.

²⁶ Auerbach, E. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, 1983, p.11.

espera, sueña... cosas extraordinarias” (como los personajes de las obras dramáticas). *El propio Nietzsche sabía muy bien que este vivir y pensar lo extraordinario caracteriza igualmente la vocación del poeta trágico. Por la **mitosofía** de un Esquilo y un Sófocles, en la cual el mythos homérico y la **sophia** trágica se interpenetran mutuamente, no es menos **filosófica** que el pensamiento especulativo de un Heráclito o de un Parménides, esto es, un **pensar** que registra lo inefable, lo que está “debajo” de todas las determinaciones empíricas, precisamente por fundamentarlas, por ser ordo ordinans. A la intuición de un tal orden meta-empírico corresponde la iniciativa total, de un no cerrar o semicerrar los ojos ante lo abismático, y lo “caótico”, de un afrontar la Nada, esta esfinge del pensamiento, sin cuyos enigmas apenas podría haberse escrito el primer capítulo de la filosofía”²⁷. La escisión de tal unidad experiencial la hace Platón.*

María Zambrano realizó una lúcida crítica, en su obra *Filosofía y Poesía*, del conflicto radical entre ambas que desembocó en escisión histórica: *“La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método... Es en Platón donde encontramos entablada lucha entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose la “**condenación de la poesía**”. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es...”²⁸. María Zambrano hace una alusión a los diálogos dramáticos de Platón “donde luchan las ideas, y bajo ellas otras luchas aún mayores se adivinan”. Se refiere a la lucha entre la soberbia de la filosofía frente a la humildad de la poesía. Platón identifica la poesía con la mentira, critica a Homero porque cree poseer todos los saberes, y, no posee ninguno.*

Volvamos al origen de la filosofía en Platón, en el *Teeteto* (155a) hace referencia a las visiones del alma, y exclama Teeteto: *“Por los dioses, Sócrates, que mi **admiración** aumenta sobremanera al plantearme estas cosas; y sube hasta tal punto que a veces aliento vértigo solo con **mirarlas** (analogía etimológica teatro-teoría). “Sócrates: ¡Ah querido Teeteto!, no has lanzado vanas sospechas en la crítica de ti*

²⁷ Schajowicz, L., o.cit., p.79-80. Cita el aforismo 292, de Nietzsche, de *Más allá del bien y del mal*. Hace una contraposición muy interesante entre el hombre griego y el hebreo.

²⁸ Zambrano, M. *Filosofía y Poesía*, México, FCE, 1987, p. 22. Lúcido y genial análisis de la controversia entre la poesía y la filosofía, desde las múltiples perspectivas poética, metafísica, ética y antropológica.

mismo. Muy propio del filósofo es el estado de tu alma: la admiración. Porque la filosofía no conoce otro origen que este, y bien dijo (pues era un entendido en genealogía) el que habló de Iris como hija de Taumante". La mítica Iris representa el arco de colores que une el cielo y la tierra, a los dioses con los hombres. Curiosamente, esta diosa Iris cuando habla con Tetis en la *Ilíada*, XXIV (87-88), dice que "**Zeus es sabedor de perennes ideas**". Si del mito nace el teatro, no menos decisivo es en el origen de la filosofía. El mismo Platón conserva en su vocación poética la raíz misma de la admiración, que es el gesto primigenio del filósofo, el ad-mirarse de las cosas. Ortega y Gasset decía que Platón era un *maestro en la ciencia de mirar* -"*Estética en el tranvía*"-, idea que aplicada al arte, podríamos decir, que es la ciencia estética.

Platón reconoce en su diálogo "*Lisis o de la amistad*", (214b) que: "*Los poetas son, en efecto, los **padres de todo saber** y son **nuestros guías...** pero si hemos de creerles, es la misma divinidad la que hace nacer la amistad, empujando a los amigos el uno hacia el otro: "siempre un dios empuja lo semejante hacia lo semejante" (*Odisea*, XVII, 218). El poeta busca otra forma entender la realidad, por eso, tal vez decía Stéphane Mallarmé que: "*Un poeta es una persona que se asombra por todo*". Platón en el *Cratilo o de la exactitud de las palabras* (423-4c), de nuevo nos habla de la mimesis del lenguaje cuando dice que "*el nombre es, una manera de imitar, por medio de la voz, lo que se imita y se nombra, cuando uno se sirve de la voz para imitar lo que uno imita*". (En Esquilo "*las palabras son una medicina para el alma que sufre*"). Después alude al cuerpo como medio de representación, lo que hoy se llamamos lenguaje corporal en arte dramático. Y la visión epistemológica-gnoseológica de la mimesis, dice Sócrates: "*Pues bien, si uno pudiera imitar por medio de letras y sílabas esto mismo, es decir, la esencia del objeto, ¿haría ver cada cosa en su realidad o no?*".*

El contrapunto nietzscheano a la pregunta platónica vendrá por la música como medio de representación del mundo -*versus* Schopenhauer-, ya que en la sabiduría trágica se da "*la relación íntima entre la música y la verdadera esencia de todas las cosas nos explica también el porqué, cuando con pretexto de una escena, de una acción, de un acontecimiento, resuena una **música adecuada**, ésta parece revelarnos la significación más secreta de aquellos y se constituye en el más **luminoso y más exacto de los comentarios***"... "*la música difiere de todas las demás artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino*

la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, **el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí**²⁹. Esto sería una *forma auditiva* del sentimiento ontológico. Buero Vallejo tomó buena nota en toda su obra dramática de esta sentencia estética-metafísica de la música, pues dice que junto al coro y la máscara son los tres elementos fundamentales de la tragedia clásica.

Platón en “*Ion, o sobre la Ilíada*”, dice a los rapsodas: “*Por vuestro arte os veis obligados a cuidar siempre de vuestra persona y a mostraros lo más bellos posible... en compañía de **poetas buenos**, sobre todo la de **Homero, el mejor y más divino de todos**, y habéis de conocer a fondo su **pensamiento** y no solamente sus versos. Habla de Hesíodo y la poesía (531 a); y en (532-34), prosigue Sócrates: “sabios sois vosotros; rapsodas y actores (“hipócritai”)... Este don de hablar bien de Homero es, en ti –a Ion-, no un arte, sino una fuerza divina... **los poetas líricos** -como los que danzan- **no son dueños de su razón** cuando componen esos bellos versos...el poeta no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios; en virtud de un privilegio divino, y, en lo demás cada uno de ellos es un mediocre”. “Es la misma divinidad la que habla y la que se hace oír de nosotros por intermedio de aquellos (los poetas) (534c). “Por consiguiente, vosotros sois intérpretes de intérpretes, ¿no? **Ion: Exactamente. Sócrates:**” ¿Sabes tú que este espectador es el último de los **anillos** de que yo te hablaba, el que, por virtud de la pedra de Heraclea, recibe el otro, como este del anterior, su fuerza de atracción? El anillo de en medio eres tú, el rapsoda y el actor, **el primero es el poeta en persona**. Y la divinidad, a través de todos estos intermediarios, arrastra hacia donde le place el alma de los humanos, haciendo pasar esta fuerza de unos a otros... Un poeta está vinculado a una Musa, el otro a otra... unos están vinculados a Orfeo... tú Ión, tú estás poseído por Homero”. ¿La divinidad fuente única de inspiración de los poetas? Para Buero, el escritor es creador autónomo por principio.*

El historiador Herodoto habla también de esta fuerza divina: “*Deseaba ser iniciado en los misterios de Dionisos bacante. Pero estando a punto de comenzar la iniciación, sucedió un gran portento...Y los escitas reprochan a los griegos su delirio báquico; dicen que **no es razonable encontrar un dios que induce a los hombres a la***

²⁹ Nietzsche, o.c. p.97. En el fundamento estético del teatro, volveremos a referirnos a Nietzsche y a la polémica con E. Rhode, U. Von Wilamowitz-Möllendorf y R. Wagner, sobre el nacimiento de la tragedia. Schopenhauer habla de la música en *El mundo como voluntad y representación* (apéndice al tercer libro).

*locura... porque entramos en trance báquico y e dios toma posesión de nosotros. Pues bien, este dios también se ha apoderado de vuestro rey, de modo que entra en trance y actúa como un loco, por obra del dios*³⁰. Obsérvese la forma dramática de la locura, que constituye un modo de sabiduría ajena al hombre, en el sentido de que no brota de su razón, sino que es divina. La figura del loco es fija en Buero: el padre de *El tragaluz*.

En esta pugna por la primacía de la verdadera sabiduría Platón, en la “*Apología de Sócrates*”, defiende la filosofía frente a la poesía, cuando Sócrates dice que “*vergüenza me da decirlo...cuando todos los presentes iban hablando mejor que los poetas sobre las propias creaciones de estos. Y llegue pronto a la conclusión de que sus obras no eran fruto de la sabiduría, sino de una natural aptitud, y de que, al escribirlas, lo hacían inspirados por la divinidad, como los profetas o los adivinos, que dicen muchas cosas excelentes, pero nada de lo que dicen es producto de sus conocimientos*”(22b), –y a reglón seguido-, dice: “*Hombres, aquel de vosotros que, como Sócrates, ha caído en la cuenta de que no vale nada en verdad en lo tocante a la sabiduría, es el más sabio*”(22c). La anagnórisis trágica supone este reconocimiento.

En *La República*, (606d), cuando crítica de nuevo a los poetas reconoce que “*ya viene de antiguo la disensión entre la filosofía y la poesía. Pues ahí están los dichos de “la perra arisca que ladra a su dueño” o del “hombre grande que grita en los círculos de los necios”, o de “la multitud de sabios que imperan sobre Zeus”, o de “los solícitos y sutiles por amor a su pobreza”, y otra mil cosas por el estilo que atestiguan esa vieja oposición*”. Y Platón, consciente del ataque, deja una puerta abierta: “*Démosles también a sus defensores, a esos que no son poetas, pero sí amigos de los poesía, la posibilidad de probar su razón, aunque sea en prosa, demostrando a la vez que la poesía no sólo es grata, sino provechosa para los regímenes políticos y la vida del hombre*”. ¿Qué diría Pericles acerca de la importancia política de los trágicos?

La solución vendrá en el Libro X de *La República*, en el que cuestiona a fondo el saber de la poesía, la mimesis como representación de la realidad. Platón dice que “*habrá de considerar la tragedia y con ella a Homero jefe de este género. Porque*

³⁰ Colli, G., *La sabiduría griega. Dionisos. Apolo. Eleusis. Orfeo. Museo. Hiperbóreos. Enigma*. Trad. Dionisio Mínguez, Madrid, Trotta, 1995, p.73. Obra fundamental para conocer las fuentes originarias de la “sabiduría griega”, término reconocido por el mismo Platón para denominar el “saber presocrático”. Edición bilingüe griego-español, establece una iluminadora metodología hermenéutica filosófico-literaria.

*hemos oído a algunos que los poetas trágicos son conocedores de todas las artes, de todas las cosas humanas relativas a la virtud y al vicio, y aún de las divinas. En realidad, si el buen poeta ha de realizar a la perfección sus composiciones, deberá hacerlas con pleno **conocimiento**, o, en otro caso, no alcanzará el fin propuesto. Pero no vaya a ser que aquellos hombres sufran el engaño de estos imitadores, y que ni siquiera se den cuenta, cuando ven sus obras, que se hallan a triple distancia del ser y faltos de conocimiento de la verdad. Pues **sus obras son meras apariencias, pero no realidades**. Y esto es lo que en última instancia deberá decidirse: si los buenos poetas saben lo que dicen respecto a las cosas que tanto gustan a la multitud” (599c). ¿Y por qué gustan a la multitud, cabría preguntarse? Es la llamada de la intuición y del instinto.*

Luigi Pirandello, nacido en Agrigento, como Empédocles, profesor de estética y dramaturgo-filósofo, tal vez, le diría a Platón, como a su hijo en una carta de su obra, *“Así es si así os parece”*: *“Esta parábola tiene como tema el **valor de la realidad**”*³¹. La filosofía no tiene la exclusiva para conocer todas las formas de la realidad. Platón primero interpela a Homero, en *La República*: *“¿qué ciudad mejoró por él su constitución?”*, luego le censura, el poeta no sabe más que imitar y lamenta: *¡el prodigioso encantamiento que produce la expresión poética!*, pues despojada la palabra del poeta de musicalidad y colorido, al final *“no conoce nada del ser, sino sólo lo aparente”* (601a). Idea sugerida por Esquilo en *Agamenón*, cuando el coro habla de la **Justicia** canta: *“Muchos mortales estiman las apariencias con preferencia a la realidad, y así la justicia conculcan(787-8)*. No olvidemos que la poesía nació con la democracia como decía Aristóteles. Tal vez, nuestro poeta José Hierro respondería a Platón: *“De la realidad no se puede hacer poesía. Como decía Neruda, existe la realidad y existe el deseo... El poeta, sueña, pero sabe que los ideales no se realizan nunca”*.

Otra objeción que Platón hace a los trágicos es: que sacan a relucir en el escenario **lo irritable del alma** que se presta a imitación. *“Y esto sobre todo para la multitud festiva y para los hombres procedentes de todas partes y reunidos en el teatro”*, (605 a). Y el mal mayor de la poesía: *“Es verdaderamente terrible ese trato afrentoso que reserva para los hombres prudentes, del que sólo se salvan unos pocos”*. Platón explica así que *“hayamos desterrado de la ciudad a la poesía, sencillamente, **nos***

³¹ Gómez Sara, Luisa, *Pirandello, centro del teatro del s. XX*. Madrid, Rev. Crítica, 1986, nº 739.

lo ha dictado la razón” (606d). Parece una respuesta de Platón a Hesíodo, cuando éste en el relato del Mito de Prometeo, “*Teogonía*” (644-6), escribe: “Entonces ya les habló el padre de hombres y dioses:” ¡Escuchadme, ilustres hijos de Gea y Urano, para que os diga lo que me dicta el corazón en mi pecho!”. Paradójicamente, Esquilo habla del “*tímón de tu inteligencia*”- Agamenón (802); metáfora de Platón en la *República* (489c): “el verdadero **piloto** –de la nave- es, realmente, un observador de las estrellas, un **sutil razonador**”. Platón analiza las naturalezas filosóficas: “Conviene, por tanto, que el hombre amante de la ciencia se oriente ya decididamente hacia la verdad desde su juventud, (486a). Para Sófocles, la “verdad puede más que la razón”, y la trasciende.

Platón de tanto denostar a los poetas se identifica con ellos, si leemos entre líneas, ¿no habrá una *transposición* de la poesía a la filosofía? Veamos dos ejemplos de los grandes poetas, el primero en la *Odisea* de Homero, cuando **Ulises** –el personaje que más ha influido en la literatura dramática y universal-, en el canto V, 355ss, dice que “**conversó o habló con su espíritu prócer**”; o Aquiles, en la *Ilíada*, canto I, 363, cuando le dice su madre: “¡Hijo! ¿Por qué lloras? ¿Qué pena invade tus mientes? **Habla, no la ocultes en tu pensamiento, sepámosla ambos**”; o en el XI, 643, el “diálogo mutuo” del anciano Nestor con un herido en combate. ¿No es el preludeo del concepto de filosofía de Platón, cuando dice que es el **diálogo del alma consigo misma?** ³².

El segundo ejemplo en la “*Teogonía*” de **Hesíodo**, cuando inicia el diálogo con las **Musas Olímpicas**: “¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencias de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la **verdad**”³³, (27-29); y le dice a continuación: “Mas, ¿a qué me detengo con esto en torno a la encina o la roca? **¡Ea, tú!**, (dirigiéndose a sí mismo) comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo, narrando al unísono el presente, el pasado y el futuro”, (35-39). La poesía no dejó de ser fuente de inspiración para Platón, su vocación poética se entrevera en sus diálogos **el arte dialéctico**. Vislumbramos en el horizonte **el valor del diálogo**.

El maestro del diálogo entre poesía y filosofía ha sido Miguel de Unamuno que, como dice Pedro Cerezo Galán, intentó superar “*el fracaso del intelectualismo*”,

³² Platón hace referencia a esta idea en el *Teeteto*, 189d, y *El sofista*, 263c, O.c. Logos/Diálogo/Discurso.

³³ Hesíodo *Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos, 2000, intrd. A. Pérez Jiménez, trad. A. Martínez. Díez.

(*El mal del siglo*): “No había término medio: o ciencia o literatura. Y la filosofía, incapaz de salvar el hiato, o se volvía científica o se disolvía literariamente...el esfuerzo de Unamuno se dirige a restaurar la palabra del origen... La vuelta a la poesía, *mitopoiesis*, no es algo ocasional en el pensamiento trágico. Tragedia y mito son solidarios...No podía ser Unamuno un pensador trágico sin ser poeta. Poética fue su fe en el todopoderío de la palabra. Y su estilo mental o forma de hacer religión, filosofía, historia y política vivían de esta fe...”*El poeta es el que nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre, el verbo hecho mundo*”-dice Unamuno-; y prosigue Pedro Cerezo Galán, para Unamuno: “*lo más metafísico es acaso lo más poético*”...Y hablando metafóricamente: “*Acaso en el fondo sea mi concepción del universo poética más que otra cosa, y de raíz poética mi filosofía*”, y acaba aludiendo a Hölderlin: “*la poesía es el principio y fin de esta ciencia*”, es decir, de la filosofía”³⁴.

Finalmente, ilustramos este apartado de Filosofía y Poesía con el cartel de una actividad interdisciplinar sobre la cultura griega, en el que se incluyen representaciones teatrales en el instituto, propuestas y coordinadas por mí. Cuando llegué al I. B. Butarque de Leganés, en septiembre de 1981, era Director y Jefe del Seminario el Catedrático de Filosofía de Enseñanza Media, D. Manuel Padilla Novoa, y gracias a él, me aventuré yo, a iniciar muchas experiencias de innovación didáctica con la literatura y el teatro en la enseñanza de la filosofía, amén de otras actividades interdisciplinares coordinadas por él de historia de la filosofía, y estas iniciativas se debieron también, a nuestra consonancia en la visión unamuniana de la vida. En esta década, gracias al encuentro con el profesor agregado de Estética –entonces- de esta facultad, D. Alfonso López Quintás, quien me orientó sabiamente en la investigación filosófico-literaria –algo que le agradezco- y su método lúdico-ambital, con su obra, *Análisis estético de obras literarias*, vislumbré el sentido profundo del juego: “*Analizado radicalmente, el fenómeno del juego se halla a la base de toda comunicación. Nada más importante en antropología, teoría del conocimiento, ética y estética que conocer con precisión las características del juego, visto como fenómeno creador de interrelaciones...El arte nos ayuda a ver con nitidez que toda comunicación auténtica es creadora*”³⁵. Veamos ahora el fundamento hermenéutico-fenomenológico.

³⁴ Pedro Cerezo Galán, o. cit., págs. 21, 22, 50, y 61.

³⁵ López Quintás, A., *Análisis estético de obras literarias*, Madrid, Narcea, 1982. En nota a pie de página dice: “interpretar” en muchas lenguas significa “jugar”, y alude a Heidegger: “*El hombre se jacta de ser*



Cartel de la actividad interdisciplinar realizado por el Catedrático de Dibujo D. Mariano González, I. B. Arroyo Butarque de Leganés, curso 1983-84. Incluye la representación de Antígona de Sófocles, la dramatización del Proemio de Parménides y de El Mito de la Caverna de Platón escenificadas por alumnos de Filosofía y de Griego (Proemio).

1.2. El fundamento hermenéutico-fenomenológico. Palabra/Diálogo.

Lenguaje, teatro y diálogo.

“*Esquilo fue el primero que ascendió de uno a dos el número de los actores, disminuyó la importancia del coro y concedió el primer papel al diálogo; Sófocles aumentó a tres el número de los actores e hizo pintar la escena. Además la tragedia alcanzó extensión, abandonando la fábula breve y la expresión burlesca derivada de su origen satírico, y adquirió más tarde su majestad*”, las palabras de Aristóteles en su *Poética*, (1449 a, b), reconocen el estatus filosófico de la tragedia como forma de sabiduría, pero en este caso, hay un paso metodológico más que queremos resaltar: el del papel del diálogo. Esquilo es el primer trágico que institucionaliza en el escenario el diálogo como el “currículum oculto” del teatro, de cuyo dinamismo propio se nutre y manifiesta en su más sublime el sentido de la palabra.

el configurador y dueño del lenguaje, siendo así que es éste el señor del hombre”, p. 30; y luego cita a S. Doubrovsky: “Una reflexión profunda sobre la literatura es de orden filosófico o no es nada”, pág. 53.

“*El lenguaje es por esencia diálogo*”, escribió Ortega en “*La rebelión de las masas*”. *Lógos*, en griego, es *razón*, y en sentido derivado, es *argumento, discusión*. El diálogo con lo real mediante el pensamiento y el lenguaje es el método por excelencia de la filosofía. El diálogo de la acción dramática entre los actores, el coro y el público es el método natural del teatro. El primer *dramatis personae* que entra en escena es el *logos*, bajo forma de actor, en griego, *hermênéus*, es *intérprete, traductor, explicador*. Así lo resalta el poeta Sófocles en su apología del hombre, en la Antístrofa 1ª de “*Antígona*”, cuando el coro declama: “***El hombre se enseñó a sí mismo el lenguaje y el alado pensamiento***” (354). Tanto el teatro como la filosofía tienen en el diálogo la forma propia de su sabiduría³⁶. El profesor G. Luri Medrano alude con acierto a Sócrates, cuando dice en el *Alcibíades I*: “***no podemos conocer nuestro yo sin dialogar con él, lo cual implica la necesidad de representarlo en algo diferente de sí mismo (en otro de mí mismo), de llevarlo a escena (recordemos la familiaridad que existe en griego entre teatro y teoría)***”³⁷. Lo cual nos induce a pensar que podríamos establecer una semejanza entre la historia del teatro y la historia de la filosofía, un diálogo que siempre existió entre poetas y filósofos, pero que no se ha sistematizado para hacerlo patente en su sentido más profundo, excepto en el ámbito teológico en el que destaca la gran obra de Hans Urs Von Balthasar: *Teodramática*.

La tragedia griega representa el más alto diálogo que la humana condición haya podido imaginar en la cultura para conocer la esencia de la libertad, mediante la *catarsis* de la acción dramática, entre la fuerza del destino de los hombres y la voluntad de los dioses, entre el miedo y la esperanza, la esclavitud y la libertad, la injusticia y la justicia, el odio y el amor, la muerte y la vida, la inocencia y la culpa, la ignorancia y la sabiduría. Ejemplo de ello es el teatro de nuestro poeta trágico Unamuno llamado teatro de conciencia. Iris M. Zavala sintetiza en estas acertadas palabras la esencia del drama de don Miguel: “*Unamuno tiene un concepto teatral de la vida. Cree que la persona es esencialmente representación. Por esta concepción teatral de la vida insistió en escribir*

³⁶ Bobes Naves, C., *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992, p.15. Rigurosa investigación sobre el diálogo en general, y su papel particular en la obra literaria y dramática.

³⁷ Luri Medrano, G. *El proceso a Sócrates. Sócrates y la transposición del socratismo*. Madrid, Trotta, 1998. Prólogo de Carlos García Gual; p.61. Excelente investigación filosófica sobre el auténtico Sócrates.

dramas, porque *el teatro es el arte por excelencia para la revelación de la persona*³⁸. No sólo en el teatro, sino en la vida el diálogo constituye la categoría ontológica radical.

El diálogo es esencia en la vida del artista, como dice el Catedrático de Estética, Alfonso López Quintás: *“El hombre dialógico adopta ante la realidad entorno una actitud activo-receptiva que lo lleva a vincular- en aparente paradoja- la fidelidad a los valores de la tradición y la propulsión creadora hacia el futuro. El hombre dialógico se opone por igual a la actitud coactiva, que dicta leyes con unilateralidad monológica, y a la actitud pasiva que recibe impresiones a modo de placa carente de iniciativa... Los artistas verdaderos son hombres dialógicos que sienten la impresión de ser llevados por los valores que encienden y sostienen su impulso creador. Tanto el hombre enraizado en una tradición como el que se haya en el difícil trance de crear una corriente artística en la que los hombres del futuro se sientan cobijados tienen conciencia, si son humildes, de estar sirviendo a los altos valores que hacen surgir su inspiración. Esta misteriosa receptividad en el seno de un proceso activamente creador confiere al fenómeno de la inspiración ese enigmático carácter ambivalente que tanto sorprendió ya a los antiguos”*³⁹. El teatro de Buero refleja bien este carácter dialógico.

El filósofo personalista Jean Lacroix escribió estas bellas palabras a propósito del diálogo: *“D`une méthode de penser. Toute activité humaine authentique est dialogue: dialogue avec le monde qui est poésie, dialogue avec les autres qui est amour, dialogue avec Dieu qui est prière. Le tentation propre de la pensée c`est le monologue: il suffit de se murer en son système et de refuser l`autre pour s`anéantir soi-même”*⁴⁰. Dos ejemplos, uno de la literatura, en *Niebla*, Miguel de Unamuno, dice: *“Mis monólogos son diálogos”*, el autor habla sobre el suicidio con Augusto Pérez, como si estuviera en el escenario. Así, dice Lévinas que: *“El diálogo vendría a ser un acontecimiento del espíritu tan irreductible y tan antiguo al menos como el cogito”*⁴¹.

La raíz histórica del valor del diálogo en la cultura europea, para E. Lledó, está: *“En el terreno del pensamiento, la gran aportación del genio griego es el diálogo,*

³⁸ Iris M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*. Univ.Salamanca, 1963.Citado por José Paulino, en la introducción de la edición C. Castalia, Madrid, 1987, p. 14. *La Esfinge, La venda y Fedra* de Unamuno.

³⁹ Lopez Quintás, A. *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*. Madrid, Cátedra, 1977, p. 47.

⁴⁰ Lacroix J., *Le sens du dialogue*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1969, p.11.

⁴¹ Simón Lorda, Andrés, *La experiencia de alteridad en la fenomenología trascendental de Husserl*. Madrid, Caparrós, 2001; p. 289, cita a Lévinas, *“De Dios que viene a la idea”*. Madrid, Caparrós, 1995.

es pensar que el lenguaje es dia-logos, que es algo que transcurre, que circula, que pasa, que se transmite... Platón inventa por primera vez en la historia de la humanidad el diálogo, que es una estructura formal y eminentemente democrática, frente al lenguaje dogmático de las imposiciones religiosas. Inventa el diálogo o, por lo menos, partiendo de una cultura oral, inventa una forma de plasmar algo que es la vida, que es la opinión, que es la dóxa, y reflexionar sobre ella, y buscar sus razones y sinrazones. En sus obras funcionan más de cien personajes y cada uno dice lo que le parece”⁴².

El arte dialéctico (390c) no siempre es “democrático”, puede que en la forma, puesto que en el fondo, manda la aristocracia de la verdad racional, *el logos* para Platón y *el mito* para los poetas. Muchas veces, el *interlocutor platónico* en los *Diálogos*, es un preludeo histórico del “**adversario ficticio**” -figura retórica introducida por Quintiliano⁴³-, ya que se limita a decir “sí, desde luego, exactamente, sin duda”, etcétera. Estamos de acuerdo en general con Lledó respecto al diálogo platónico, pero éste, tiene también sus *ficciones*, algo que recrimina al poeta: el no ser fiel a la verdad.

Efectivamente, uno de los grandes legados de la cultura griega es el diálogo, y así lo expresa genialmente el poeta Hölderlin: “*Se le dio al Hombre el más peligroso de los bienes, la Palabra*”; y comenta Heidegger: “*La Palabra es posesión suya. Dispone de ella para departir y compartir experiencias, decisiones y sentimientos. La palabra sirve para entenderse... únicamente donde haya Palabra habrá Mundo... donde haya mundo, habrá historia*”. De nuevo, Hölderlin:

*“Muchas cosas ha experimentado el Hombre;
A muchas celestiales ha dado ya nombre
Desde que somos Palabra-en-Diálogo
Y podemos los unos oír a los otros”.*

El gran poeta alemán, amigo de Hegel y Schelling, no es casual que dijera esas sublimes palabras, tan bellas y verdaderas, sobre el diálogo, prosigue Heidegger: “*El Ser del hombre se funda en la Palabra; más Palabra viene al ser como diálogo. Y*

⁴² Jesús de la Villa, 6-III-2001, en Revista Iris, nº1, Sociedad Española de Estudios Clásicos. El diálogo y la filosofía lo trata en *Introducción a los Diálogos de Platón*, traducida por E. Lledó en Editorial Gredos.

⁴³ Codoñer, C., *Del diálogo al teatro*, en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma.*, Universidad de León, 1988. Coordinador, G. Morocho, p.113. Hace referencia a dos estudios clásicos de R. Hirzel, *Der Dialog*. Leipzig, 1895, y, de J. Andreu, *Le dialogue antique. Structure y presentation*. Paris, 1954.

este modo de venir al ser no es uno de tantos; sólo en cuanto diálogo la Palabra es esencial al hombre. El lenguaje primogénito es la poesía”⁴⁴. Parafraseando a Heidegger, diríamos que el lenguaje primigenio del teatro es el diálogo, la condición *sine qua non* es la palabra, la casa del ser, o sea, el escenario. Dicho en el lenguaje unamuniano: “*La palabra es la esencia de las cosas*”. Hölderlin tradujo al alemán a Sófocles y a Píndaro, dejó una tragedia inacabada “*Empédocles*”, y en su “*Hyperion*”, escribió: “*El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona*”.

Situado el teatro en el escenario poético-filosófico, ahora veremos que nacen prácticamente a un tiempo, la primera tragedia se atribuye a Tespis, en 535 a.C., que renovó las *Grandes Fiestas Dionisiacas*, en marzo, y las *Leneas*, en enero, mediante representaciones teatrales –también con ritos antiguos “no dionisiacos” como ha demostrado Adrados- de los machos cabríos, los tragoi o sátiros –cómicos-; de ahí el nombre de **tragedia** -“*canto o drama heroico*”-, nacida en Siracusa, y en Atenas con una intención política al servicio del Estado, fue manipulada por el tirano Pisístrato. Las familias iban al teatro a pasar el día, donde comían y asistían a las tres tragedias y a un poema satírico⁴⁵. Tras la victoria de Marathón, Esquilo en “*Los persas*”, marcó un hito histórico en el espíritu libre de Atenas. Los prolegómenos del combate son narrados con gran belleza por el personaje, el *Mensajero*: “*Adelante, hijos de los griegos, **libertad a la patria**. Libertad a vuestros hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos. **Ahora es el combate por todo eso***”⁴⁶. El teatro enardecía al público ateniense en la fortaleza de ánimo, en el coraje y la valentía para luchar por sus valores y sus más altos ideales como la libertad. Así, Buero, en *La detonación*, pone en boca de *Larra*: “*La libertad es nuestra única dignidad*”.

Por esa razón, para Werner Jaeger se da una contraposición entre la prosa filosófica científica y racional de los jonios y la intuición de la vida de los atenienses, en cuyas almas despertó pensamientos no menos “filosóficos” la poesía trágica. “*En este terreno brota el maravilloso fruto de la **tragedia**. Se alimenta en todas las raíces del*

⁴⁴ Heidegger M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 1989, trad J.D. García Bacca y en los *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Borges-Duarte Irene, *Heidegger, escritor de Diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la Filosofía?* N° 13, UCM, M-1996. F. Schlegel, *Poesía y filosofía, Diálogo sobre la poesía*. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*.

⁴⁵ Montanelli, I. *Historia de los griegos. Hª de Roma*. Barcelona, El arca de papel. Plaza&Janes, 1973, p.155. Excelente descripción de teatro como fiesta popular en Atenas, analiza los tres grandes trágicos y la condena de Sócrates. El premio para la tragedia era una cabra y para la comedia una cesta de higos.

⁴⁶ Esquilo, *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2000. Intr. Fco. Rdguez Adrados, trad. B. Perea, p. 21 (402-405).

espíritu griego. Pero su raíz fundamental penetra en la sustancia originaria de toda la poesía y de la más alta vida del pueblo griego, es decir, el mito". La tragedia es "la más alta manifestación de una humanidad para la cual la **religión, el arte y la filosofía forman una unidad inseparable**"⁴⁷. Un diálogo polifónico entre los poetas y el pueblo llano, de música y canto, de palabras y acciones, una bella escenificación del drama de la vida, con un fin moral: la tragedia es el lenguaje *radical* del alma ateniense. La *areté*, la esencia de la paideia, el más alto ideal de la cultura griega dice Jaeger, sólo se garantiza por la filosofía: "De la dialéctica mezclada con la música. Es el único guardián que preserva la virtud cuando habita en una persona". *La República*, (549 a).

No obstante, hay una paradoja entre la tragedia y la filosofía, que ha visto certeramente la profesora Ana M^a Leyra: "La tragedia muere cuando se inicia el esplendor de la filosofía... ¿por qué?... La tragedia representada en el teatro griego permitió al ciudadano ateniense pensar y enfrentarse a sus propios conflictos con más lucidez y más rápida y directamente de lo que hubiera podido propiciar un marco de reflexión más teórica. Y hablamos conflictos vitales, de problemas vinculados a la acción...La propia ambigüedad con que tales conflictos eran expuestos obligaba a la reflexión y a la toma de postura razonada, lúcida, no visceral. Los conflictos se contemplaban distanciados (eran conflictos del héroe de tiempos arcaicos a los que el demócrata ateniense podía dar soluciones contemporáneas)...Un dato curioso se añade a nuestra reflexión...**La mujer queda excluida del fenómeno trágico.** Los personajes quizá de mayor fuerza o, por lo menos, los personajes que en pie de igualdad, representan el espíritu de la tragedia son femeninos: Antígona, Medea, Io, Helena, Las Coéforas, Las Euménides, Las Bacantes, Ifigenia, Electra, Las Suplicantes, Hécuba, e incluso la Alceste del drama satírico... Una sociedad que excluye a una parte suya esencial convierte, por medio de la tragedia, al excluido en protagonista y en interlocutor no sólo válido sino preferente para expresar el conflicto...

El corolario de esta reflexión nos lleva a comprender la esencia del teatro filosófico, prosigue Ana M^a Leyra: "Es el diálogo en el que por medio del fenómeno trágico se ve involucrado el ciudadano ateniense lo que posibilita el cambio; oficia, en efecto, de vehículo de transformación del individuo social. Los interlocutores son el hombre y su cultura en lo que le proporciona de substrato psicológico y marco

⁴⁷ Jaeger, o.c. p. 229-30. Esquilo provoca un efecto religioso sobre el destino humano en los espectadores.

reflexivo. La mujer, el vencido, el extranjero, representan para el griego de la polis, lo otro, la diferencia contrapuesta a la identidad. Pensar la diferencia, enfrentarse a la ilusión de la identidad es una de las tareas fundamentales que, por medio de la tragedia ática, el dramaturgo les propone a sus conciudadanos. Parece fuera de toda duda que una vez logrado el enfrentamiento lúcido a los conflictos, la luz permite ver, hasta deslumbra, y el pensamiento racional aborda la aventura de la distinción, la filosofía, el pensamiento claro y distinto... La filosofía y la poesía se reservan respectivamente el ámbito del ser –pensar el ser- o del sentir, mientras que el ámbito de la tragedia es el de la acción”⁴⁸. Este enfoque lo veremos con claridad meridiana en la obra dramática de Buero Vallejo, salvada la distancia, la tragedia es también filosofía.

“*La tragedia es un juego... un juego cuyo espectador es Dios. Éste es únicamente espectador, y su palabra y sus actos no se mezclan jamás con las palabras y los gestos de los actores*”, afirma G. Lukács, en *El alma y sus formas*, citado por Lucien Goldmann, que confirma la idea de Jaeger de la Paideia, pero en el ámbito trágico: “*Es imposible separar totalmente los tres elementos que hemos advertido en la visión trágica, Dios, el mundo y el hombre, porque cada uno existe y puede definirse solamente en relación a los otros dos, que a su vez sólo existen y se definen por relación a él*”⁴⁹. Por eso, nos encontramos ante el misterio de lo trágico, y de nuevo Lukács, en su “*Escrito sobre la conversión del pecador*”: “La sabiduría del milagro trágico es la sabiduría de los límites”. ¿A qué sabiduría aludía Wittgenstein en el *Tractatus*, no sería la de las *Investigaciones filosóficas*, o, en *La conferencia de Ética*?

Eugenio Trías hace referencia a la importancia de la forma de expresión lingüística en la ética y en la estética; en las “*Investigaciones*” de Wittgenstein: “*Puede decirse, en síntesis, que el acto ético presupone una razón que es indisociable de su expresión lingüística (como comprendió Wittgenstein). Esa razón, como tal razón, se muestra en la proposición ética que se pronuncia desde el límite mismo de lenguaje y mundo. Pero esa razón propuesta debe ser respondida a través de una pluralidad compleja, particularizada y máximamente personalizada de “juegos lingüísticos” en los cuales se argumenta la acción en sus formas propias, y se expresa esa argumentación a través de relatos y narraciones relativos a las peripecias y “cambios*

⁴⁸ Leyra, Ana María, *Poética y Transfilosofía*, o.c., pág. 56-57.

⁴⁹ Goldmann, L., O.cit. p.81, el primer texto de Lukacs está en el prefacio, y luego le cita de nuevo, p. 95.

de fortuna” de los agentes de la acción, como sucede en las **tragedias y las comedias**”⁵⁰. Después del *Tractatus*, podemos recuperar el lenguaje simbólico para explorar los “enigmas filosóficos”, los límites del mundo sólo se trascienden con acciones y palabras; como reza el ideal del viejo Fénix que educó al joven Aquiles “para pronunciar palabras y para realizar hazañas”, *Ilíada* (IX, 444). El logos dramático es un diálogo coherente entre nuestras palabras y nuestras acciones.

La magia de la palabra se desvela en **las Musas** de Hesíodo: “que saben contar mentiras, pero saben decir, cuando quieren, la verdad”; Aurelio Pérez Jiménez describe la forma lingüística del pensar del poeta y escribe: “No olvidemos la estrecha relación que existe para la cultura griega entre la realidad y su expresión lingüística y, para el lector de griego, por la convergencia de los diversos planos estilísticos, todas las facetas de la fiesta”⁵¹. La relación pensamiento y lenguaje se ve en el *Cratilo* de Platón, y en Aristóteles, en su *Poética*, (1450ab). El juego de la palabra del actor -se le llamaba hipócrita-, recordemos que “hypokritês”, es el que habla por otro como si fuera uno mismo, ser falso e hipócrita es no ser uno mismo, el término griego derivado de “hypokrinomai”, significa “yo contesto, yo dialogo”. En esta línea Werner Jaeger decía que el estilo literario de Esquilo era sublime -dramatizaba las palabras-, para emocionar profundamente el alma del pueblo muchos atenienses lloraban, a veces, como pasó en la representación de “*La caída de Mileto*”, del poeta *Frínico*, el cual fue multado por crueldad mental, creando una atmósfera mítica y religiosa más elevada y más pietista.

El diálogo dramático implica escuchar a otro aunque lo que diga pudiera no ser verdad sino ficción, pero que se toma como si fuera real, y no ficción; porque el espectador compara el discurso del actor consigo mismo su palabra o acción. Este presupuesto fundamental, es justo lo que entiende H. G. Gadamer por hermenéutica: “**la capacidad de escuchar a otra persona pensando que podría tener razón**”, condición *sine qua non* la lógica interna del discurso y la acción teatral dejaría de ser filosófica. “**La obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto... Es preciso comprender al otro, comprenderlo tal y como se ha**

⁵⁰ Trías, E., *Ética y condición humana*. Barcelona, Península, 2000, p.141. Antes de este texto, Trías se refiere a la idea aristotélica de que “*El mito es el alma de la tragedia*”, en cuanto forma poética. No es ajeno Cervantes a esta idea, puesto que el mito del Quijote tiene evidentes rasgos trágico-cómicos.

⁵¹ Hesíodo, O. c., p. XVIII. Ya Homero habla a las Musas en la *Ilíada*, como las que lo “*sabéis todo*”.

expresado... Este es el proceso del diálogo: el contenido se articula haciéndose un bien común”. “Pues este es el misterio del diálogo, a saber, que el otro me devuelve lo que en común nos ocupa”. “La filosofía tiene en el habla real o en el diálogo, y en ningún otro lugar, su verdadera y propia piedra de toque”⁵². Es la “forma artis” del teatro.

Para el Catedrático de Estética, Alfonso López Quintás: “En su intento de fundamentar la Hermenéutica (método de comprensión de las realidades que constituyen el objeto de estudio de las Ciencias del Espíritu), Gadamer analiza a fondo la idea de juego y se esfuerza por liberarla de la interpretación subjetivista que- a su entender- le dieron Kant, Schiller, y la Estética y la Antropología modernas. La actividad lúdica supera el esquema sujeto-objeto, y de esta superación arranca su importancia y su honda seriedad. Lo decisivo no es por una parte, la gama de efectos provocados en el sujeto por su actividad lúdica y las ventajas de carácter extralúdico que pueda ésta acarrearle, y por otra parte, la trama de normatividades y recursos técnicos que implica cada forma de juego. La seriedad propia del juego procede de su interior, de la dialéctica juego-jugador, de la inmersión activo-receptivo del jugador en el campo de posibilidades de acción que abre cada juego con su normativa peculiar... Dentro del campo concreto del juego artístico Gadamer afirma con energía que: “la obra de arte no es un objeto que esté contrapuesto a un sujeto autárquico”. “La obra de arte adquiere, más bien, un modo de ser propio en cuanto da lugar a un modo de experiencia que transforma al que la realiza. El sujeto de la experiencia artística no es la subjetividad del que la hace, sino la obra de arte misma. Justamente, éste es el punto en el cual el modo de ser del juego se torna importante. Pues el juego tiene un ser propio, independiente de la conciencia de los que juegan”⁵³. El método lúdico-ambital.

El gran fenomenólogo Roman Ingarden, discípulo de Husserl, en su obra “*Das literarische Kunstwerk*”, estudió la naturaleza y alcance del lenguaje teatral: las funciones representativa, expresiva y comunicativa. Dice del lenguaje en el teatro: “Es preciso examinar si el **carácter “abierto” de la escena** (del espacio representado) es concebido en función de un público compuesto de simples “espectadores”, o bien si

⁵² Gadamer H.G., *Verdad y método*, V.II, *Entre fenomenología y dialéctica*. Salamanca, Sígueme, 2000, p.15. *La historia del concepto como filosofía. Verdad y comprensión. La incapacidad para el diálogo*. En *Revista Diálogo Filosófico*, nº 52, *El diálogo como lectura en Gadamer*, Antonio Pérez-Estévez, p.119.

⁵³ O.c., p. 70-71. El ámbito *relacional* de los personajes dramáticos refleja esta dialéctica lúdica del arte.

está **destinado a un conjunto de personas**, que, abandonando este rol de espectadores pasivos, deben, al menos hasta cierto punto, participar en lo que pasa “sobre el escenario”. En el primer supuesto se sitúan por ejemplo los dramas pseudo-clásicos o incluso los dramas de Shakespeare, representados de tal manera que los actores se dirigen realmente al público y le presentan, de alguna manera, “números”, pactos, sin salirse sin embargo de su rol primero, que es el de dirigirse “efectivamente” a otro personaje representado. En el segundo, caso nos encontramos con las tragedias griegas de la Antigüedad, especie de misterios en los que participaba el público”⁵⁴.

Dialéctica personaje y persona en el teatro.

Para Unamuno el teatro es una representación de sí mismo, el autor se retrata en su obra. Laín Entralgo, en el libro dedicado por Cerezo Galán a Unamuno, dice que: “ve en el curso de la aventura espiritual de Unamuno - “**de mi tragedia íntima**”, dice éste- cuatro actos que denomina racionalismo humanista, agonismo, cuando Unamuno advierte que –la agónica existencia personal- ésta es en sí misma una lucha trágica entre dos posibilidades, llegar a ser plena y definitivamente y dejar totalmente de ser, “quedar en nada”. Los otros dos actos a los que se refiere Laín Entralgo serían el utopismo y el nadismo. De esta tragedia íntima brota la obra dramática de Unamuno: “No es lo que aquí juega la necesidad física, material, de conservarse ni la de reproducirse, sino la necesidad psíquica, espiritual, de **representarse** y con ello eternizarse, de vivir en el **teatro que es la historia de la humanidad**”⁵⁵. Para Unamuno representarse es conocerse a sí mismo.

El mismo Cervantes en el prólogo de su obra, “Ocho comedias, y Ocho entremeses, nuevos, nunca representados”, escribe: “Y esto es verdad que no se me puede contradecir, y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar “Los tratos de Argel”, que yo compuse; “La destrucción de Numancia” y “La batalla naval”, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, mejor decir, **fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando las figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se**

⁵⁴ Ingarden, R. *Teoría del Teatro. Las funciones del lenguaje en el teatro*. Cfra. M^a C. Bobes Naves, VVAA, Madrid-Arco/Libros, 1997, p.163. Para el director teatral, José Carlos Plaza, “Hamlet”: “La obra de Shakespeare trata todos los problemas de la adolescencia”. Entrevista en el Diario *El Independiente*.

⁵⁵ O. cit., p. 12 y 66. J. Marías trata muy bien la dialéctica persona-personaje en la novela de Unamuno.

les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas”⁵⁶. Cervantes busca provocar en el espectador la misma vivencia: que afloren en la representación los sentimientos y pensamientos escondidos en el alma.

En esta línea hermenéutica dice Julián Marías: “*Y en todo, con una culminación en el Quijote, aparece de manera relevante el uso del diálogo. No hubiese podido hacerlo el que no fuese hombre de teatro, pero si se compara el de las comedias y entremeses con el de la novelas se ve que son, como tiene que ser, completamente distintos*”. Más adelante dice que la amistad de D. Quijote y Sancho, permite el diálogo. “*Esto es esencial. El Quijote está lleno de diálogos...*” Prosigue Marías: “*El problema que se plantea al autor teatral es que tiene que explicar muchas cosas sin decirlas y se necesita mucha destreza para que el espectador se entera de ellas...Lo que está en juego es la persona del Quijote... Es lo que hace posible la literatura. Los lectores atentos del Quijote –no forzosamente los que dentro del libro tratan al personaje-, ven quién es: un personaje trágico y cómico, con movimiento de ida y vuelta, con aspiración y declinación, proyecto y fracaso; se asiste al proceso de la reabsorción.*”⁵⁷. El teatro implica un personalismo dialógico: los personajes representan a las personas.

El diálogo interpersonal específico del teatro nos trae a la memoria el rico concepto de **intersubjetividad**, esencial en la literatura dramática. El profesor Andrés Simón Lorda en su excelente tesis “*La experiencia de alteridad en la fenomenología trascendental*”⁵⁸, nos abre un lúcido horizonte respecto a la experiencia del otro, que aleja el solipsismo y nos acerca al encuentro de la auténtica persona en la intersubjetividad. Nos relata que “*Husserl pensaba escribiendo*”. ¿Análogamente, el actor se emociona interpretando? En el teatro fenomenológico se produce una “*constitución intersubjetiva del mundo*” por “*empatía trascendental*”, a través de la “*actuación recíproca entre los sujetos trascendentales*”. En el teatro adquirimos una “*experiencia comunitaria*”, el acto dramático constituye una forma de “*actos comunitarios*”. Incluso nos atreveríamos a interpretar a Husserl viendo en la escena, una doble interpretación de la *subjetividad trascendental*, por un lado, y, por otro, “*la*

⁵⁶ Edición Biblioteca Clásica Castalia, introducción y notas de Florencio Sevilla, Madrid, 2000, pág. 55.

⁵⁷ Marías, J. *Cervantes, clave española*. Madrid, Alianza, 1990, p.171, 191, 218.

⁵⁸ Simón Lorda A., *La experiencia de alteridad en la fenomenología trascendental de Husserl*, tesis dirigida por M.G.B. Madrid, Caparrós, 2001. *Ficción e intersubjetividad*, P. Ricoeur, lo ha tratado en *Hermenéutica y acción (De la hermenéutica del texto a la hora de la acción)*. B. Aires, Docencia, 1988.

subjetividad psicológica o psicofísica, el alma humana, **la persona humana y la comunidad de personas**, con sus vivencias psíquicas en sentido psicológico, componentes de un mundo objetivo, en conexión inductiva psicofísica con los cuerpos físicos que forman parte del mundo”. En el drama hay doble interpretación y “donación de sentido”, en la interacción hermenéutica entre el actor y el público.

Gabriel Marcel es el pensador que mejor representa la relación íntima entre teatro y filosofía. La “intersubjetividad” es, sin duda, el personaje principal de sus dramas. Su fiel intérprete Feliciano Blázquez, escribe: “*Sus personajes existen en el drama como **otros tú**, no como casos generales; deben preexistir a los pensamientos que expresen...no son nunca marionetas... y viven dentro de una situación, en la que están a la vez implicados y trascendidos... Estos personajes, que nacieron en sus años de infancia en soledad –muerta su madre, quedó hijo único-, como una **imperiosa necesidad de diálogo**, -fueron sustitutos de los hermanos que no tuvo-, son como un ejemplo que ha tomado cuerpo; **“y el ejemplo es en filosofía lo que el personaje en el teatro”** (G. Marcel).”*La visión de los temas dramáticos han sido una anticipación con relación a su maduración filosófica posterior: la muerte, la soledad, la comunión, la intersubjetividad, el misterio, la esperanza, Dios como “inverificable absoluto”...*”*El papel del drama –ha confirmado Marcel- no es otro que el de colocarnos en una situación determinada en que la **verdad** se nos aparece más allá de toda definición posible*”. Esta tesis confirma la verdad ontológica bajo forma de razón dramática, en su tarea para “desvelar” el misterio del ser de la persona humana.*

Un excelente ejemplo de ello lo traemos, de nuevo, con Feliciano Blázquez: “*En la primera versión –de su obra “Le Quatuor en fa dièze”, 1916- se remonta a la I Guerra y se anticipa ya una **filosofía de la intersubjetividad**. “**Los seres no están solos**”, son responsables unos de los otros. Esta fusión de los seres le hace gritar a Clara a su padre: “c’ese toi qui m’as fait ce que je suis”. Marcel interpreta el sentido de este drama en “El ser encarnado”, y transcribe la escena final, una de las más significativas, según él, de todo su teatro: “Toi-méme! Lui-méme? Où commence une personnalité? C’était bien toi tout de méme; ne crois-tu pas que chacun de nous se prolongue dans tout ce qu’il suscite”⁵⁹.*

⁵⁹ Blázquez Carmona, Feliciano, *La Filosofía de Gabriel Marcel. De la dialéctica a la invocación*. Madrid, Encuentro, 1988, pág. 48, 49 y 51. Excelente síntesis del tema con una completísima bibliografía.

Hay que resaltar el análisis de la obra dramática que hace el profesor José Luis Cañas, en su tesis doctoral, presentada y publicada en esta facultad, en la que analiza su obra dramática: *“Metodología de lo trascendente en Gabriel Marcel. La fidelidad, el amor y la esperanza, experiencias metafísicas”*, Ed. Complutense, 1988. Escribe J. L. Cañas: *“Yo habré sido –escribe Marcel- **un filósofo-dramaturgo**: así con guión”*. *“Toda tentativa a exponer su pensamiento filosófico sin tener en cuenta su teatro está condenada al fracaso... el que se acerque a su obra “tendrá que concebir el drama en función de la música, y la filosofía en función del drama, lo que significa un cambio completo de las perspectivas tradicionales”... “Su teatro –prosigue J. L. Cañas- ha sido como un laboratorio experimental donde, ante situaciones trágicas, surgía espontánea la reflexión. Filosofía a base de ejemplos, no de abstracciones mentales”*.

El discípulo y heredero de esta gran vocación filosófico-literaria de Gabriel Marcel es Paul Ricoeur, uno de los grandes filósofos del personalismo y de la hermenéutica que escribe: *“La comprensión o interpretación –dice Dilthey- no comienza de verdad hasta que las “expresiones de la vida” estén fijadas en una objetividad que dé pie a un arte regulado. “Denominamos exégesis o **interpretación** a esa comprensión conforme a un arte, aplicada a las expresiones vitales fijadas en forma duradera”. El que la **literatura sea por excelencia el lugar de dicha interpretación** --aunque también sea lícito hablar de una hermenéutica de la escultura o la pintura-- se debe a que el lenguaje constituye la única expresión integral, exhaustiva y objetivamente inteligible de la interioridad humana: “Por eso –prosigue Dilthey- el arte de la comprensión tiene su centro en la exégesis o interpretación de los restos de la existencia humana contenidos en la escritura”⁶⁰. Para Ricoeur la hermenéutica freudiana se articula en otra *“hermenéutica aplicada a la función mítico-poética, según la cual, los mitos no serían fábulas, esto es, historias falsas, irreales e ilusorias, sino la exploración en forma simbólica de nuestra relación con seres y con el Ser”*. Buero hace una **exploración ontodramática** del sentimiento trágico de la vida.*

El diálogo teatral conlleva el estatuto ontológico de la palabra y del misterio de la creación artística, como dice Francisco Nieva, en el prólogo de esa obra emblemática de la literatura dramática universal, *“Seis personajes en busca de autor”*,

⁶⁰ Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, México, FCE, 1973, trad. A. Suárez, p. 477 y 483.

de **Pirandello**, donde se llega al paroxismo de la contradicción entre la realidad y la ficción: “*La vida es mentira y la verdad es teatro. La realidad es una ficción de la realidad*”⁶¹. Paralelismo de la escena que vamos a reseñar con el diálogo de Unamuno con su protagonista Augusto Pérez, cuando éste decide suicidarse, en *Niebla*, escena no menos trágica aunque del género narrativo; y en su drama *Soledad*, exclama: “*Yo no hago papeles ni producciones. ¡Creo personas!*”. Unamuno y Pirandello eran amigos.

Para muestra un botón de Pirandello: “*El Padre: ¡Disculpen! Pero, ¿por qué quiere dañar en nombre de una verdad vulgar este prodigio de una realidad que nace evocada, atraída y formada por la misma escena, y que tiene más derecho a vivir aquí que ustedes mismos, ya que es más verdadera que ustedes? ¿Cuál de las actrices podrá hacer el papel de madame Paz? Pues bien: ¡madame Paz es ella! Concederán al menos que la actriz que la represente será siempre menos auténtica, pues se trata de ella misma en persona. ¡Miren: mi hija la ha reconocido y de inmediato se le ha acercado! ¡Quédense, quédense a ver la escena!*”. Es la dialéctica personaje y persona.

Pedro Laín Entralgo, en obra, *Teatro y vida*, dialoga con Pirandello, alude a la obra mencionada antes, “*Así es, sí así os parece*”, y se pregunta: “¿Es teatro de mostración o teatro de tesis, quiere presentar o pretender convencer? A mi modo de ver, ambas cosas. En tanto, que mostración, la comedia nos dice: “Esto viene a ser en sociedad una persona, cuando socialmente vive en ella”. En tanto que tesis -tesis a un tiempo irónica e interrogativa- nos pregunta: “La verdad acerca de una persona, lo que una persona realmente es, ¿queda reducida a ser lo que socialmente se dice de ella?”. Y ante esa mostración y esa interrogante tesis, ¿qué cabe decir, pregunta Pirandello a los espectadores cavilosos, si se piensa bien lo que se dice.

A continuación, prosigue Laín: *Quedan así planteados dos importantes problemas antropológicos: determinar en qué medida una persona realmente lo que piensa y cree ser (el problema de la verdad o la felicidad de la idea de sí mismo), y saber de qué modo y con qué garantía puedo comunicar a los demás lo que pienso y creo ser (el problema de la comunicación interpersonal, como base de la convivencia). Oliver Wendell Holmes los plantea, pero no los resuelve.*

⁶¹ Pirandello, L. *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, *El Mundo*, 1999, prólogo de Francisco Nieva. Ver la crítica de esta obra de M. Zambrano, en *Diario 16*, 30-XI-89, que le compara con Unamuno.

La tercera idea de Laín confirma la dialéctica persona y personaje: *“Una persona, en fin, es un ente que cuando se mira a sí mismo en soledad –una soledad que por obra del amor se hace acompañada y solidaria- advierte que a su existencia pertenece cierta idea de sí mismo, la idea que no contendrá todo lo que esa persona es, porque, como S. Agustín y Oliver Wendell afirman, sólo Dios sabe lo que real e íntegramente es un hombre, pero que, aun siendo parcial y parcialmente equivocada, algo o mucho tiene de verdad real. (Los personajes de Buero cumplen esta condición: **“la verdad está muy repartida”**). Ningún hombre de carne y hueso puede decir con arrogancia y la seguridad de D. Quijote –personaje con la realidad propia del ficto, del ente de ficción, no persona con realidad atribuida al percepto, al ente percibido- su célebre “Yo sé quién soy” (el padre en *El tragaluz*). Sólo él y otros como él han podido cumplir el mandamiento délfico: “Conócete a ti mismo””⁶².*

Así Buero, pone en escena los sufrimientos y alegrías de los personajes en dialéctica con la persona: *“**Persona trágica** llamaron los romanos a la máscara, lo que confirma su papel personificador. Frente al personaje colectivo que es el coro, los personajes individuales de la obra habrán de ganar diferenciación e importancia para retener la atención del público... Mas estas causas materiales, -el coturno, la toga acolchada, o el oncos que alarga la cara- no son exclusivas, ni siquiera las más importantes; el gigantismo trata sobre todo de subrayar en los actores individuales la grandeza de las figuras míticas que encarnan. Cuando el individualismo se enseñorea de la historia, la tragedia pierde sus coros”*⁶³. Persona es lo uno, personaje, lo múltiple.

Una vez establecida esta dialéctica la ajustaremos a los *dramatis personae*: *“La genialidad de Heidegger –como la de Jaspers y Marcel- consistió en mostrar de hecho que la lógica interna de los acontecimientos creadores muestra una flexibilidad sorprendente, sólo expresable en esquemas mentales elaborados “a medida”, como había solicitado enérgicamente Bergson, y no extrapolados de otros niveles o estratos de la realidad. Entre estos se halla el de “apelación-respuesta”, perfectamente adecuado al análisis de acontecimientos lúdicos”*⁶⁴. Veamos la génesis de la “persona”.

⁶² Laín Entralgo, P., *Teatro y vida. Doce calas teatrales en la vida del S. XX. (Pirandello, Benavente, Unamuno, Arniches, B. Schaw, Lorca, Priestley, Sartre, Brecht, Camus, Beckett, Ionesco)*. Barcelona Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1995, pág. 15,16 y 21. Textos entresacados.

⁶³ Buero Vallejo, *El futuro del teatro*, o.c., pág. 40-41.

⁶⁴ López Quintás, *Análisis estético de obras literarias*, o.c., p.26. *Persona-Personaje* sería otro esquema.

1.3. EL fundamento antropológico y ético del teatro.

Genealogía ontodramática de la persona humana.

“*El nombre es el símbolo de la sustancia personal. En el nombre va la persona*”, dice Unamuno en su obra “*Del sentimiento trágico de la vida*”⁶⁵. Muchas tragedias dramáticas, como en la vida misma, tienen nombre de persona. El personaje de Pirandello, *Madame Paz*, es ella misma *dramatis personae*; esconde la íntima contradicción reflejada por Unamuno: “*Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo los hombres individuales, sino los pueblos enteros*”. El hambre de inmortalidad es el “**punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la vida**”. “¿Cómo, pues, va a abrirse la razón a la revelación de la vida? Es un trágico combate, es el fondo de la tragedia, el combate de la vida con la razón. ¿Y la verdad?, ¿se vive o se comprende? Prosigue Unamuno:”*Persona, en latín, era el actor de la tragedia o de la comedia, el que hacía un papel en ésta. La personalidad es la obra que en la historia se cumple*”. Actor y personaje luchan en la persona íntima.

Unamuno refiriéndose a Espinosa, cuando éste en su *Ética*, trata la vía que conduce a la libertad, y a fijar el concepto de felicidad, exclama: “*¡El concepto! ¡El concepto y no el sentimiento! (¡El amor a Dios, un amor intelectual!)*. “*El Dios de la fe es personal; es persona, porque incluye tres personas, puesto que la personalidad no se siente aislada. Una persona aislada deja de serlo. ¿A quién, en efecto, amaría? Y si no ama, no es persona. Ni cabe amarse a sí mismo siendo simple y sin desdoblarse por el amor*”. Con razón el poeta Sófocles pone palabras tan bellas como justas en boca de Antígona: “**Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor**”⁶⁶. Con emoción don Miguel dijo: “*La vanidad del mundo y el amor son las dos notas radicales y entrañadas de la verdadera poesía*”. Y prosigue: “*El Dios que no es sino Razón del*

⁶⁵ Unamuno M. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, obra citada en adelante.

⁶⁶ Sófocles, *Antígona*. Intr. José Bergua, trad. Assela Alamillo, Gredos, Madrid-2000, p.96. Estas palabras son un ejemplo conmovedor de la lengua griega en la que escribe Sófocles, ver en M^a Rosa Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 98. Buero Vallejo en *La detonación*, pone en boca de Larra: “*La Libertad es nuestra única dignidad... Y el amor, nuestra única verdad*”. P. I.

*Universo, se destruye a sí mismo en nuestra mente en cuanto tal Dios, y sólo renace en nosotros cuando en el corazón lo sentimos como **persona viva**, como Conciencia, y no ya sólo como Razón impersonal y objetiva del Universo*". Persona divina y humana.

*“He puesto a Dios en escena”, esta afirmación de Eugéne Ionesco en una entrevista en ABC Cultural (11-6-1988), me trae a la memoria otra del que fuera Catedrático de Semíticas de esta Facultad, D. Alejandro Díez Macho, y a quien tuve el privilegio de escuchar una conferencia inédita sobre *El sentido del Ser y el Acontecer a la luz de Biblia*, en la que decía que la primera epifanía de Yahvé es de **Alguien que dialoga con el hombre**. De este modo, veo una nota común entre un agnóstico como Ionesco, y un creyente como don Alejandro; Dios para Ionesco sería un mero personaje, y para Alejandro una auténtica Persona. Paradójicamente, según Alejandro Díez Macho: **“La antropología bíblica ni siquiera posee un término que signifique la persona. Fue el rabinismo antiguo el primero en reconocer la imperfección expresiva de la antropología paleohebraea; la sustituyó paulatinamente por la griega. Tiene una ventaja sobre la griega: ésta define al hombre como ser estático, hecho; mientras la antropología bíblica lo representa como un ser que se está haciendo, gracias a los eventos de la historia de la salvación: hecho, acabado gracias a la resurrección de Cristo”**⁶⁷. Sin embargo, la antropología griega sí posee el término de persona, πρόσωπον.*

No en vano, San Pablo en la Carta a los Corintios (7. 29-31) escribe: *“Digo esto, hermanos: que el momento es apremiante. Queda como solución que los que tienen mujer vivan como si no la tuvieran; los que lloran, como si no lloraran; los que están alegres, como si no lo estuvieran; los que compran, como si no poseyeran; los que negocian en el mundo, como si no disfrutaran de él: **porque la representación de este mundo termina**”*. Recordemos a Calderón en, *El gran teatro del mundo*, cada persona encarna un papel dado por Dios en *la representación de la humana vida*, Autor: *“...Yo a cada uno/ el papel le daré que le convenga,/ y porque en fiesta igual su parte tenga/ el hermoso aparato/ de apariencias, de trajes de ornato,/ hoy prevenido quiero/ que alegre, liberal y lisonjero,/ fabrique apariencias/ que de dudas se pasen a evidencias. Seremos yo el autor, en un instante,/ tú el teatro y el hombre recitante.*

⁶⁷ Díez Macho, A., *La resurrección de Jesucristo y la del hombre en la Biblia*. Madrid, Fe Católica, 1977, p.15-6. La sinécdoque es una figura que se emplea para hablar del *todo por la parte*, así *cuerpo de Cristo significa su persona*, en griego, sinécdoque es derivado de synekdekhomai: “yo abarco juntamente”. Dios.

Mundo: *Autor generoso mío, / a cuyo poder, a cuyo acento obedece todo; **yo, el gran teatro del mundo**, para que en mí representen/ los hombres...que aunque es mía la obra/ el milagro es tuyo, / primeramente porque es/ de más contento y más gusto/ no ver el tablado antes/ que esté **el personaje a punto...** Autor: *En la representación/ igualmente satisface/ el que bien al pobre hace/ con afecto, alma y acción/ como el que hace al rey, y son/ iguales este y aquel/ en acabando el papel: / **haz tú bien el tuyo y piensa**/ que para la recompensa/ ya te igualaré yo...la vida humana representación es...* Hermosura: *Pues decidnos, Señor, vos, / ¿cómo en lenguas de la fama/ esta comedia se llama?* Autor: **Obrar bien, que Dios es Dios.** Mundo: *Ya todo el teatro va dejando. Al Rey, el Mundo: Pues deja, suelta, quita la corona; / la majestad desnuda, pierde, olvida. / Vuélvase, torne, **salga tu persona/ desnuda de la farsa de la vida**".⁶⁸**

Volvamos al escenario donde el hombre busca su identidad, cómo cada persona va representando, mediante el personaje teatral, su papel en la historia. En el árbol genealógico existencialista de Mounier, se sitúa en las raíces remotas a Sócrates, a los estoicos y a S. Agustín; y critica a Platón, por despersonalizar al alma en el paso a la inmortalidad en el Hades para asimilarse con modelos divinos; y, también, a Aristóteles porque “**elimina más rigurosamente aún del universo todo valor personal. Su Dios es un Dios infinito que ni puede ni conocer las esencias singulares ni querer voluntades particulares**”. A la ciudad de Platón, le achaca un comunismo más auténtico (?) que, el que trabaja sobre la resistencia (o la aportación), de veinte siglos de textura cristiana.

A la ciudad de Aristóteles, le critica que se funde en el valor de la amistad y acabe en la apología de la esclavitud. Y prosigue Mounier: “*Es cierto que esa **Razón impasible** de los filósofos se encuentra **contrapesada**, en una expresión más dramática del alma griega, **en el teatro**, por las decisiones sorprendentes del Destino. Pero el Destino antiguo no es, frente a la razón inmanente, más que otro poder impersonal y ciego, y si golpea a los individuos en su individualidad, es por accidente no por intención”... “**Dios ha dado a la persona un poder de actuar que le permite afirmarse como verdadero autor de su acción**”... Y concluye Mounier diciendo que a la persona trascendente la conocemos “*en enigma y como en un espejo... Es significativo que en latín la palabra **persona** significa al mismo tiempo la máscara del actor, esta máscara**

⁶⁸ Calderón, *El gran teatro del mundo. Teatro mitológico/A. Sacramentales*. Madrid, Castalia, 2001, p.386.

que tanto puede disimular el personaje como sostener la expresión. Si intento captarme, me escapo a mí mismo; la materia que creía poseer se degrada entre mis manos y viene a interponer individualmente los velos sin forma de la mentira interior. Todos conocemos los días en que nuestro monólogo interior más íntimo está herido por una desconfianza radical mediante una exigencia aún más secreta: en estas confusiones del conocimiento es donde se sitúa la introducción a la trascendencia"⁶⁹. La razón impasible está contrapesada por el alma griega en el teatro, que retrata las "razones del corazón que la razón no entiende" –Pascal-, en la tragedia se descubre la trascendencia: los dioses *encarnados* en ciudadanos atenienses en el gran teatro de la polis.

Para Aristóteles, el filósofo es amante de la sabiduría y del mito, éste es la raíz común con el poeta trágico y la genealogía de la persona. El oráculo délfico reveló a Sócrates la máxima: "Conócete a ti mismo", para Mounier la primera revolución personalista de la historia. Yo creo que es el "Sé tú mismo", de Homero. Para E. Trías el concepto de persona debe ser "rescatado de parámetros cristianos, neoescolásticos o "personalistas", pues tiene raíces estoicas. "Somos aquella máscara que nos constituye en sujetos abiertos a relaciones con los demás"⁷⁰. **La noción ética-antropológica de persona se origina en la poesía y la tragedia griegas.** En el teatro se prefigura una *acepción de persona* que incluye la fidelidad al personaje que ha de ser representado, una vez caracterizado ya el actor, decía el estoico Séneca⁷¹. Nuestra hipótesis presupone que el significado ético-antropológico de persona, el *prósôpon* griego o el *phersu* de los etruscos, va más allá de la pura máscara teatral, ya que tras del personaje hay, *apodícticamente*, siempre una persona, un sujeto humano, el actor actúa como si fuera un dios, un *daimon*, divinidades personificadas, animales o fuerzas cósmicas, pues le sostiene en el fondo la palabra del alma o del cuerpo expresada mediante sus personajes.

Veamos la **veta dramática griega** del concepto de persona desatando el nudo gordiano aristotélico. En efecto, cuando Aristóteles habla de las características de la sabiduría en su "Metafísica", II-982a, dice: "Además y respecto a todas la ciencias, que es más sabio el que más exacto en el conocimiento de las causas y más capaz de enseñarlas. Y que, de las ciencias, aquella que se escoge por sí misma y por amor al

⁶⁹ Mounier, E. *Manifiesto al servicio del personalismo*. Taurus, Madrid-1976, p. 227 y ss.

⁷⁰ Trías, Eugenio: *Ética y condición humana*, Barcelona, Península, 2000, p. 154.

⁷¹ García Jurado, F. *Nuevas consideraciones en torno a la etimología de persona de G. Baso*, UAM, 1994.

conocimiento es sabiduría en mayor grado que la que se escoge por sus efectos".
 "Pues bien, de ellas, el saberlo todo ha de darse necesariamente en quien posee en grado suma la ciencia universal (éste, en efecto, conoce en cierto modo todas las cosas).(21-23). Para T. Calvo (edición citada): "Todas las cosas: pánta tà hypokeimena. En sentido técnico aristotélico, la palabra hypokeímenon (literalmente "lo que está debajo") significa **sujeto** (de predicación) y el sustrato (de las determinaciones reales). ¿No habrá una acepción de *prósôpon-persona* en consonancia con la significación de hypokeímenon, el que sujeta la máscara, **el que está debajo** de ella, el actor, que es quien la pone delante de los ojos; *prósôpon*? No sólo es un ente que "sujeta" como soporte, *subjectum*, ni es el hypokeímenon abstracto, no es una sustancia más, ni un ser individual objetual aristotélico de naturaleza humana. Es un **ser personal**.

Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, escribe: "Sólo vemos claro que los poetas trágicos de Grecia nos hablan **personalmente** desde las máscaras de sus héroes. ¿Cuándo hace esto Shakespeare? Esquilo compone movido por una intención confusa entre poética y teológica. Su tema es tanto, por lo menos, como **estético, metafísico y ético**. Yo le llamaría *teopoeta*"⁷². Hay una tríada: Persona, personaje y poeta. Para Ortega heroísmo y tragedia son dos formas esenciales de la vida humana.

La etimología de persona puede venir del etrusco: **Phersu**. "Los etruscos designaron la máscara con el nombre de *phersuna*, de donde los romanos dedujeron la palabra *persona*"⁷³. En Micenas hay máscaras de oro del 1500 a.C., y en el museo de Calabria. *Pròsôpon*, la máscara en el teatro griego, es la cara del personaje que *oculta* el rostro del actor. Ya Platón, según A. Lobato, en el "Cratilo": "**hablaba del prósopon que todos llevamos para ocultar el alma y dejarla a la vez que se presente, y es "esa piel que los dioses han puesto en nosotros en una parte de la cabeza"**. En Roma, es lo que hace resonar la voz del actor. "Sabemos que Tertuliano vertió la palabra griega *prósôpon* al concepto latino *persona*, propio del derecho romano"⁷⁴. La historia conceptual del término persona parte del significado de rol y máscara en la tragedia⁷⁵.

⁷² Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984, edición Julián Marías, pág. 232.

⁷³ Lobato A., *Dignidad y aventura humana*. Salamanca, S. Esteban, 1997, p.101 ss. Este autor es un gran especialista en el tema: *La persona en Sto. Tomás* (origen histórico). <http://www.mercaba.org>
 En dicho artículo describe magistralmente el concepto persona-máscara que intuimos en la poesía trágica.

⁷⁴ Moreno Villa, M. *Persona. Diccionario d Pensamiento Contemporáneo*. Madrid, S. Pablo, 1997, p. 896.

⁷⁵ Beltrán Ramírez, F., Dr. F^º. Explicación de la terminología. "Boecio dice que el nombre de persona parece haberse tomado de aquellas personas que en las comedias y tragedias representaban hombres;

Desde el origen mismo del teatro, el **Coro** (*en griego “danza en corro”*) fue el primer personaje, del que se salía un miembro, el coreuta, que se ponía la máscara para *encarnar* al dios Dioniso y realizar cánticos de alabanza, al principio no había acción, se danzaba ante la divinidad. Esquilo introdujo otro actor junto al coro, y a esta gran innovación, Sófocles añadió un tercer actor, potenciando así, el diálogo escénico.

Aristóteles describe la función del Coro en la tragedia, en su *Poética* (1449,56a) dice: “*Al Coro hay que concebirlo, como uno de los personajes, y que sea miembro de la pieza, y que luche como los demás en el conflicto dramático, según lo está en Sófocles y no lo está en Eurípides*”, sobre esto Ignacio Errandonea, en Sófocles dice: “*Parece que la primera frase, de que el Coro sea un actor como los demás, es el epígrafe o síntesis de su preceptiva acerca de este punto. Constituir al Coro como personaje es exigir que sea una persona, y, por lo tanto, dotada de sus cinco sentidos, y de inteligencia y memoria y corazón, y que se dé perfecta cuenta de lo que a sus ojos y a sus oídos va llegando a lo largo del drama, y que en ello sea consecuente y constante como los otros personajes que estén en sus cabales...* (Buero reconoce esta importante aportación de Errandonea, a la vez que critica a Schlegel que ve en el coro un mero espectador ideal). *Pero sobre todo debe tomar parte en el conflicto dramático, y luchar en él*”⁷⁶. La persona y el personaje son irreductibles en la estructura del drama.

Respecto a esta cuestión clave de la metafísica occidental, del sentido y significación originaria del concepto de persona, X. Zubiri es tajante: “*La metafísica griega sobre todo, tiene una limitación fundamental y gravísima: **la ausencia completa del concepto y del vocablo mismo de persona.** Ha hecho falta un esfuerzo titánico de los capadocios para despojar el término hipóstasis de su carácter de hypokeímenon, de su carácter de subjectum y de sustancia, para acercarlo a lo que el sentido jurídico de los romanos había dado al término **persona**, a diferencia de la pura **res**, de la cosa. Es fácil hablar en el curso de la historia de la filosofía de lo que la persona a diferencia de la **res naturalis**, por ejemplo en Descartes y en Kant sobre todo. Pero lo que se olvida es que la introducción del concepto de persona en su peculiaridad ha sido obra del*

pues persona viene de “personar”...Los griegos llamaban a estas personas prosopa puesto que se ponen sobre la cara y ante los ojos para ocultar el rostro” (C.3, PL 64, 1344). <http://www.mercaba.org> Persona.

⁷⁶ Errandonea, I. *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*. Madrid, Edit. Moneda y Crédito, 1970, p.2-3. Buero habla de él en *El futuro del teatro*, o.c., pág. 38; y respecto a Schlegel: “*Nada, pues, de “espectador ideal”, sino actor. Pero, eso sí: **actor colectivo.** En sus múltiples formas, representa a la comunidad, que participa en el conflicto”*; p. 40. Buero hace un repaso histórico.

pensamiento cristiano, y de la revelación a que este pensamiento se refiere”⁷⁷. No olvidemos que el cristianismo incorporó el teatro a su liturgia. La Eucaristía es la representación real del misterio de la consagración de Cristo en persona. Hoy se dramatizan episodios bíblicos en todo el orbe cristiano. La crucifixión es el dramático y trágico acontecimiento de Jesús en persona. Paradójicamente, el capadocio S. Gregorio Nacianceno, escribió la gran tragedia del cristianismo: “La pasión de Cristo”, lo cual muestra que es el teatro la forma estética de la sabiduría griega transmite el valor propio de persona a Occidente. ¿Seguro que no hay ni rastro del concepto griego de persona?

Aristóteles dice que los hombres filosofaron originariamente para huir de la ignorancia y buscar la sabiduría, y a continuación, escribe: “*Es obvio, pues, que no la buscamos –la ciencia universal- por ninguna utilidad, sino que, al igual que un **hombre libre** es, decimos, aquel cuyo **fin es él mismo y no otro**, así también consideramos que ésta es la única ciencia libre: solamente ella es, efecto, su propio fin*” (982b-983a). Luego, cita a Simónides, “*sólo un dios tendría ese privilegio*”, del *Protágoras* (341e-344c), y critica a los poetas porque dicen que la divinidad es envidiosa; “*los poetas dicen muchas mentiras*”. Y verdades: ¿no sería el principio de una ética de la persona, el aforismo “*sé tú mismo*” que pone Homero en boca de Atenea que interpela a Ulises? (*Ilíada*, II-190), ¿no será el mandato moral del hombre libre aristotélico, como fin en sí mismo, como un ser que es dueño de sí mismo, y no es esclavo de nadie? Hesíodo, en “*Trabajos y días*” (293-299), entre los consejos que da a su hermano Perses está el de la (**dignidad**) identidad personal, el actuar por sí mismo: “*Es el mejor hombre en todos los sentidos el que **por sí mismo se da cuenta**, (tras meditar, lo que al final será mejor para él). A su vez es bueno también aquel que hace caso a quien bien le aconseja; pero el que ni por sí mismo se da cuenta ni oyendo a otro lo graba en su corazón, éste en cambio es un hombre inútil*”. Atemos más cabos con el razonamiento aristotélico⁷⁸.

⁷⁷ Zubiri, X., *El hombre y Dios*, Madrid, Alianza, 1985, p.323. Sobre la persona: *Sobre el sentimiento y la volición*. Alianza/Fd.Zubiri. M-1992, p.372; y *Sobre la realidad*, Alianza/Fd. Zubiri, M-2001, pág. 204ss.

⁷⁸ “Aristóteles dice que, cuando Platón habló de “participación” (*méthexis*) de las cosas individuales en el Ser de las Ideas inmutables, pretendió una relación semejante con el término pitagórico “*mímêsis*”. “*Mímêsis* que significaba tanto representación como imitación; *mimetês*, a menudo, significaba **actor y mîmos**, siempre actor. La relación entre un actor y su papel no exactamente imitación. El actor se mete dentro de él, o más bien, según la concepción griega, **el papel se mete dentro de él que lo representa con sus palabras y gestos**. Pero aún hay más. El drama se inició, y continuó como un ritual religioso –como en el pensamiento pitagórico-. En las representaciones dramáticas más primitivas los hombres representaban a dioses o espíritus con fines religiosos, como el de **Dioniso**... pero lo que les acontecía era que **el dios en persona se introducía en él**, lo poseía y actuaba a través de él”. Guthrie, W.K.C., *Historia de la Filosofía Griega*, tomo I, intr. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1984, p 222-223.

Ahora bien, Aristóteles, curiosamente, cita estas palabras de Hesíodo en su “*Ética a Nicómaco*” (1095 a), y establece una semejanza entre la verdad y el bien; si en la *Metafísica* busca la ciencia que se escoge por sí misma, por amor al conocimiento, en la **Ética busca el bien como fin en sí mismo**, como ejercicio de su libertad, en definitiva subyace, el valor absoluto de la persona que hace la elección (aunque no lo sea de modo consciente para Aristóteles, o para el griego en general). ¿El diálogo de Aristóteles con los poetas le hace encontrarse a sí mismo? ¿Es ajeno al diálogo que llega a su cima con la tragedia, que hizo pensar y sentir a sus conciudadanos al ver representadas sus hondas inquietudes tanto personales como sociales en el escenario? En la literatura dramática existen personajes *in concreto*, no en abstracto. Para el poeta los personajes son, en el fondo, personas ficticiamente reales, aunque sea un misterio todavía la interacción ficción y realidad.

¿No se gestaría, también – además de algún pasaje bíblico-, el imperativo categórico kantiano de la persona como fin en sí mismo, sugerido por Aristóteles, implícitamente, Sócrates y Platón- e intuido por Homero y Hesíodo? Habrá que pasar, entre otros muchos autores, por el estoico Séneca, Cicerón, la Patrística, S. Agustín, los Capadocios, Boecio, Hugo de S. Victor y **S. Tomás de Aquino** que, en su doctrina sobre las *Personas divinas*⁷⁹, hace una magistral síntesis histórica del concepto de persona, de quién y cómo debe aplicarse con rigor filosófico y teológico, se incluye la idea de persona, “*como sustancias que tienen el dominio de su acto, actúan por sí mismas, ya que las acciones están en las sustancias racionales*”, que según Boecio, procede del concepto de *prósopôn* del teatro griego, sin olvidar al metafísico más importante, Francisco Suárez, que trata también el concepto de hipóstasis como idéntico a persona, y luego, en sentido derivado el de personalidad, como muy bien ha analizado Antonio Miguel López Molina, en su artículo *Metafísica y libertad en la polémica “De Auxiliis”*⁸⁰, confirma lo que hemos venido sosteniendo. En la modernidad el concepto de persona moral se consolidará en la novela cervantina y en el teatro barroco, Calderón y Shakespeare, la Comedia Francesa de Molière, Descartes que, para Ortega, con su biografía personal comienza la sinfonía moderna, lo mismo que el liberal Locke que nos lleva en la línea del Derecho Romano, Francisco de Vitoria y la Escuela de Salamanca –

⁷⁹ Sto. Tomás, *Suma Teológica*, I, q. 29. Edición digital web: www.hjg.com.ar . Ver en *Persona 01* www.mercaba.org el desarrollo histórico de persona de Fco. Beltrán Ramírez, Univ. Lateranense Roma.

⁸⁰ López Molina, A. M., *Fco. Suárez. Metafísica y libertad en la polémica “De Auxiliis”*, *Pensamiento filosófico español*. Vol. I, *De Séneca a Suárez*. Madrid, Síntesis, 2002, M. Maceiras (editor), p. 288-289.

como veremos- a la formación del concepto de la persona como sujeto ético y jurídico, que formulará Kant -con la fundamentación metafísica de Fco. Suárez-, y la Ilustración.

*“Ahora digo yo **el hombre**, y en general, **todo ser racional, existe como fin en sí mismo**, no sólo como medio para usos cualesquiera de esta o aquella voluntad; debe en todas sus acciones, no sólo las dirigidas a sí mismo, sino las dirigidas a los demás seres racionales, ser considerados siempre al mismo tiempo como fin”.* “Los seres racionales llámense **personas** porque su naturaleza los distingue ya como **fin** **en sí mismos**, como algo que no puede ser usado como un medio, y limita todo capricho”⁸¹. O la formulación del imperativo práctico-categorico: “*Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio*”. ¿Es ajeno el ser racional como fin en sí, persona kantiana, al hombre libre aristotélico, cuyo fin es él mismo? ¿No es la persona moral el presupuesto esencial y apodíctico que fundamenta el sujeto jurídico? La historia del concepto de la persona humana (y la naturaleza divina de las tres personas del dogma trinitario) es el alfa y el omega metafísico (y teológico).

Para Eugenio Trías el único imperativo ético que interpela con legitimidad racional es: “*Obra de tal manera que ajustes tu máxima de conducta o acción, a tu propia condición humana; es decir, a tu condición de habitante de la frontera*”. “*De ese imperativo da testimonio cierta “voz” (“voz de la conciencia”) que resuena a través de la máscara a través de la que nos presentamos a los demás (y ante nosotros mismos). Esa máscara es la que determina nuestra personalidad. **Persona** significa máscara en latín: hace referencia a la “voz” que resuena a través de la máscara teatral (per-sonare). Esa voz que resuena a través de la máscara que nos dota de **existencia singular, o persona, es justamente la voz imperativa de la proposición ética: la que nos invita, y conmina, a habitar el límite del mundo, o a encarnar esa condición limítrofe y fronteriza que constituye nuestro signo de identidad. Esa propuesta es, además, la razón y el fundamento de nuestra libertad***”⁸². Veamos otro eslabón más.

⁸¹Kant, I. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* M. G. Morente, Madrid, Austral, 1972, p.82

⁸² Trías, E., o.c., pág. 16-17. Este imperativo nos recuerda al famoso enfrentamiento delante de B. Russell de **Wittgenstein** que, con el atizador de la chimenea en la mano, le dijo a **Popper**: “*¡Deme un ejemplo de una regla moral!*”, a la que Popper respondió: “*No amenazar a los profesores visitantes con un atizador*”.

Volvamos a dar una vuelta por los orígenes de la poesía y la tragedia, como decía el poeta Goethe “*en espiral*”. El principio delfico “*Conócete a ti mismo*”, tiene un precedente en la “*Ilíada*”, cuando proclama Ulises a “*cada rey y sobresaliente varón que se encuentra: “¡Infeliz! No procede infundirte miedo como a un cobarde; sé tú mismo quien se siente y detenga a las demás huestes (II, 190). ¡Sé tú mismo! es el principio de identidad personal. ¡Fuera máscaras! ¡Sé tú mismo*⁸³, en persona! ¡Agamenón aparece en persona! ¡Ulises sale, entra y narra en persona! ¡Atenea, diosa de la sabiduría, se presenta en persona! En la *Ilíada* y la *Odisea*, aparece sin cesar la expresión ¡en persona! Y si “*En el nombre va la persona*” como decía Unamuno. En la *Ilíada*, IX(10-11), leemos ya una frase que contempla el “*ser persona*” en la comunidad:

*“El atrida, herido de enorme tristeza en el corazón,
iba y venía, ordenando a los heraldos, **de sonora voz,**
convoca a cada hombre por su nombre a la asamblea
sin gritar, y él mismo se afanaba entre los primeros”.*

Desde una perspectiva estrictamente ontológica, poco podríamos objetar a Zubiri, en la línea tradicional filosófica platónica-aristotélica; pero desde la perspectiva de la **antropología estético-literaria**, sí. En el teatro, la *persona del actor* se revela como un *quien*, oculto por la máscara de su *personaje* del que no puede abstraerse, porque así se lo exige, *apodícticamente*, la estructura dia-lógica del discurso dramático, aunque personifique fuerzas o animales naturales, nunca es *res o sujeto elíptico-objetual*. El actor “*deja de ser el que es*”, su persona, para “*llegar a ser*”, él mismo, mediante el personaje. A propósito del ***esfuerzo titánico de los capadocios***, dice Jaeger, que a partir del s. IV a.C., el cristianismo puso al servicio de su cultura y educación, la retórica y la filosofía. Pone de ejemplo a san **Gregorio Nacianceno**: “*Sus homilias están repletas de alusiones clásicas; conoce a fondo a Homero, Hesíodo, los poetas trágicos, Píndaro, Aristófanes, los oradores áticos, los modernos alejandrinos, y también a Plutarco y Luciano y a los escritores del segundo movimiento sofista, que son sus modelos directos en cuanto al estilo. En este aspecto sobrepasa a Basilio –con el que fraguó una gran amistad como estudiantes en la Universidad de Atenas- y a Gregorio de Nisa. Cita o alude con frecuencia a Platón y es obvio que lo hace gracias a*

⁸³ “¡Tú mismo! –exclama un personaje del drama de Marcel Quatuor en fa diéze-. ¡El mismo! ¿Dónde empieza la personalidad? Eras tú mismo. No crees que cada uno de nosotros se prolonga en cada cosa que suscita”. Cfr. en Alfonso López Quintás, *Análisis estético de obras literarias*, o.c., pág. 33.

*un conocimiento personal de muchos de sus diálogos, pero su mente no es filosófica, como san Gregorio de Nisa, que es un pensador por derecho propio, aunque menos brillante en la forma literaria que su amigo*⁸⁴. Ya tenemos la “**vía-prueba genealógica-dramática**” de naturaleza estética de la Paideia. Veamos.

Werner Jaeger nos da una pista esencial –contrastada por la investigación filológica actual- en nuestra tesis: en la genealogía del concepto de persona hay una vía antropológica griega. Confirmada por la vía *literaria-teológica* transmitida por San Gregorio Nacianceno, formado en los ideales de los mejores textos de la retórica clásica⁸⁵. J. Ramón Benito en un interesantísimo estudio sobre la obra de W. Jaeger, lo que éste llama “*la recepción de la Paideia griega en el mundo cristiano primitivo*”, sintetiza su significación en el ámbito teológico-filosófico: “*Las profundas semejanzas de san Agustín y los capadocios tienen rasgos característicos aún no explicados*”. “*San Gregorio Nacianceno es el verdadero interprete de la psyché de su tiempo*”, dice Jaeger, quien nos recuerda que Platón, “*hizo visible por primera vez e mundo del alma a la mirada interior del hombre, y comprendieron en qué medida tan radical había cambiado este descubrimiento la vida humana*”. Es el concepto ético de persona.

Prosigue José Ramón Benito: “*Ciertamente que la filosofía y la cultura griega aparecen con una preocupación marcadamente teológica y religiosa, y no con ese carácter más bien antropocéntrico con que suelen hacérmolas ver los autores modernos. Prueba de esto son el discurso de Pablo en el Areópago, como los testimonios de Sófocles y de Aristóteles. Ese pueblo que Pablo consideró “extremadamente religioso”. “Todo lo cual permite que en san Gregorio Nacianceno “renacimiento de las antiguas formas literarias griegas dé como resultado la creación de una literatura cristiana capaz de competir con los mejores productos de los escritores paganos contemporáneos y que hasta las sobrepasa por su vitalidad y su poder de expresión*⁸⁶. ¿Por qué no asimilamos el sentimiento de los trágicos de la vida humana? La lectura de los trágicos revela en el fondo una esperanza en la persona.

⁸⁴ Jaeger, W. *Cristianismo primitivo y paideia griega*, Mexico, FCE, 1965, trad. Elsa C. Frost; p.110.

⁸⁵ Suárez de la Torre, E., *ARS EPISTOLICA. La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica*. Su investigación avala la influencia en G. Nacianceno, vía san Pablo, de la retórica griega clásica. *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord.. G. Morocho, Universidad León-1987.

⁸⁶ http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio02/sec_62.html Benito José Ramón, *La Paideia Cristiana: una interpretación*. Excelente análisis teológico-filosófico. En esta misma línea se manifiesta Paul Ricoeur en una entrevista en el diario *La Croix*, con motivo de la concesión del Premio

Una de las raíces del árbol genealógico de la persona, no sólo viene de Sócrates y el “*conócete a ti mismo*” del oráculo de Delfos, como pensaba Mounier. El maestro de Platón es incomprensible sin los sofistas y sin los trágicos. La controversia radical no se plantea entre la injusta condena de Sócrates y la falsa acusación de los sofistas, sino por la *Weltanschauung*, la concepción del hombre y del mundo mediante el **logos poético-trágico** o el **lógos racional-filosófico**, de la verdad de la realidad, no sólo respecto del mundo y del hombre, sino respecto de Dios. La persona es irreductible a lo racional. De ahí que prevalece la transmisión ético-antropológica de la vía literaria. Una **concepción dramática de la persona** humana que Unamuno defendió con ardor.

A pesar de todo Platón, en “*Las Leyes*”, se plantea el origen de la justicia divina de Zeus, repasa las doctrinas de poetas y trágicos, y concluye que “*los bienes humanos están todos orientados hacia los bienes divinos*” (632 c), tras la armonía de las virtudes del alma está la soberanía de la inteligencia. En el L.II, habla de la buena educación y se da cuenta que es esencial para la formación de la juventud en la virtud completa, que los “*sentimientos se armonizan con la razón*” (653b). La educación, prosigue, debe partir de las Musas, Apolo y Dioniso, y un joven “*sin educación*”, es sinónimo de un ciudadano “*carente de ejercicio en los coros*”, todos debían hacer de coregos, como Pericles (654b) en “*Los Persas*” de Esquilo (en nota a pie de página, se explica la “liturgia” de los jóvenes atenienses en las representaciones dramáticas impuestas a los ricos ciudadanos). Platón, en el fondo de su alma, se da cuenta del valor educativo del teatro, lo que ocurre es que no está de acuerdo con las formas “éticas y estéticas” de los poetas, en “*Las Leyes*”, (659c), vuelve a comparar al poeta con un juez, que deben ser como maestros de la multitud y de los espectadores.

Los estoicos recogen el testigo de la tragedia como es el caso de Séneca que influye, en la encrucijada de la teología cristiana al intentar sistematizar la doctrina evangélica frente al cúmulo de herejías de los primeros siglos del cristianismo primitivo, pues la antropología dramática se transmitió con la liturgia por un lado, y por otro, con el debate teológico del dogma trinitario. Hay algunas herejías como la del

Internacional Pablo VI -julio de 2003-, entre otras razones, por la fecundidad de la relación entre filosofía y teología que supuesto su obra, y como muestra un botón: “*La forma particular que asume, para mí, la discusión entre convicción y crítica es crucial en mi pertenencia al cristianismo, de la que forma parte la pertenencia a la tradición griega; por tanto, una fuente hebrea y una fuente griega. Soy más sensible a las intersecciones y a las interferencias que a las oposiciones y rupturas. Por ejemplo, entre los profetas de Israel y los autores griegos de tragedias veo una especie de asonancia, una resonancia profunda*”.

“*Monarquianismo modalístico*”, “*doctrina que mantiene la divinidad de Cristo, pero enseña a mismo tiempo la unipersonalidad de Dios explicando que fue el Padre quien se hizo hombre en Jesucristo y sufrió por nosotros*”, entre los que la defendía estaba “*Praxeas de Asia Menor, combatido por Tertuliano. Sabelio –que fue excomulgado- aplicó también esta doctrina errónea al Espíritu Santo enseñando que en Dios hay una sola hipóstasis y tres **prósôpa** conforme a los tres modos distintos con que se ha manifestado la divinidad...* En esta línea aparecerá Arrio: “*que empieza a propagar errores: si el Padre ha engendrado al Hijo, el ser del Hijo tiene un principio, luego hubo un tiempo en que El no existía*”⁸⁷. Un debate no sólo teológico, sino antropológico.

La evolución del concepto de hipóstasis es el nudo gordiano de la encrucijada filosófica y teológica, como bien ha investigado Carmine Buda: “*Persona significó primeramente máscara, personaje de teatro; después, personaje real de la escena del mundo, y, al fin, un individuo humano... En los griegos no se dio tal asimilación y conservó el sentido de personaje teatral, de ficción que desempeña un papel que no le es propio... La equivalencia de los términos hipóstasis y persona, se tiene con Atanasio (Concilio de Alejandría, 362) y es ilustrada por alguien, que desconfiaba de la filosofía, San Gregorio Nacianceno: “Los Griegos afirmamos una sola sustancia y tres hipóstasis; la primera palabra indica la naturaleza divina, la segunda, la triplicidad de las propiedades individuantes. Los Latinos piensan como nosotros, pero por la penuria lexical no pueden distinguir entre hipóstasis y sustancia, y usan la palabra persona para no designar en Dios tres sustancias*”⁸⁸. Al representar un papel que no le es propio revela la alteridad, en la diferencia con el otro aparece la identidad personal del actor.

El Papa de Roma tiene un papel dramático en la “*Eklesia*”: representar a Cristo en la tierra. En la teología cristiana subyace una forma de antropológica dramática, no sólo a la estética, sino a la ética, al ser el elenco de virtudes que contienen las tragedias, un modelo educativo cristiano, pero enriquecido con los contenidos dogmáticos del Evangelio, por un lado, y por otro, con el magisterio de la Iglesia, entre

⁸⁷ <http://www.unedal.com/agustín/primerasherejías.htm>.

⁸⁸ Carmine Buda, *Evolución del concepto de persona*. Madrid, Revista de Filosofía, nº 57, 1956, p.246 ss. Ver Hº de la persona en C. Díaz, *¿Qué es el personalismo comunitario?* Salamanca, Fud. Mounier, 2002.

los que se encuentran los capadocios y san Agustín, sobre todo en la doctrina del ser personal ⁸⁹, hito secular y objeto primordial de la investigación de la teología cristiana.

Volvemos sobre esta cuestión, que ha sido investigado a fondo por el teólogo Hans Urs Von Baltasar, ya mencionado con su gran obra *Teodramática*, en la que desarrolla minuciosamente la evolución del concepto de persona, tanto en su aspecto filosófico como teológico, y entre otras muchas cosas dice: “*La imprecisión de los conceptos tradicionales: el próposon griego significa originalmente “máscara”, y a partir de ahí “papel” (que está fijo) en el escenario; y a partir de ahí papel en la vida, persona (“en Dios no hay acepción de próposon”); paralelamente el latino persona pasa de “máscara” a “papel” (el francés “personnage” traduce bien el matiz”) para ser más tarde usado en Cicerón como concepto filosófico, el cual puede designar a un tiempo la naturaleza espiritual y el sujeto espiritual, dejando todavía resonar ciertos ecos del trasfondo teatral (el “papel” que el individuo tiene que interpretar en la vida). El desarrollo del significado de próposon iba cronológicamente más avanzado cuando se estableció el de persona, pero este término ha “recogido, superado y finalmente influido”*– refiriéndose al filósofo personalista Nedoncelle⁹⁰; *en aquél*”. Ese concepto filosófico del que habla Cicerón, es el contenido ético-estético que le dan los trágicos.

¿Será el teatro una máscara ontológica? ¿No hay que pensar en una **Crítica de la Razón Dramática**? ¿Hay alguien más concreto y, a la vez universal, que un personaje dramático, que encarna a su vez a una persona divina o humana? Todas las antropologías primigenias que han contribuido de modos diferentes a la genealogía del concepto de persona, a saber, la hebrea, la griega y la cristiana, tienen una raíz común: la naturaleza teológica del concepto, sea por la vía mitológico-dramática griega, la bíblica o la trinitaria, en cualquier caso, se da una convergencia en una pluralidad de niveles participativos o de planos de realidad. ¿Cómo sería posible que millones de seres humanos durante milenios vivieran sin ser personas? Los caminos del Señor son inescrutables. Se puede objetar que una cosa no tiene que ver con la otra, han podido vivir como personas, pero la diversidad cultural actual no ha sido capaz de sistematizar

⁸⁹ Lobato, Alejandro. *La persona en Santo Tomás de Aquino*. <http://www.mercaba.org>

⁹⁰ Cfr. en Baltasar, H. U. V. *Teodramática*. V.3. Las personas del drama. El hombre en Cristo. La lucha por el concepto teológico de persona. Ediciones Encuentro, Madrid-1993, pág. 196ss. M. Nedoncelle, *Prosopon et personne dans l'antiquité classique*. Rev. Sciences Religieuses, n°22, 1948. Ver el excelente estudio de Anneliese Meis, W. *La persona como singularidad concreta en la obra de H. U. Baltasar*, en Teología y Vida, vol. 42, n°4, Santiago. Profesora de Teología, Universidad Pontificia Católica, Chile.

o de conceptualizar esas realidades. Actualmente, por ejemplo, con las sociedades islámicas se encuentran en un proceso histórico de descubrimiento de la dignidad de la mujer como persona que, como sujeto ético y jurídico de derechos está todavía cuestionada. La sociedad occidental reconoce el valor de la persona, pero todavía, la menosprecia. Y no es equivalente a la de ciudadano que tiene una significación esencialmente política.

Sobre la dialéctica persona-personaje escribe M. Zambrano:

“La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores de la tragedia poética... Una especie de “Ybris” posee a quienes intervienen en ella, sintiéndose elegidos –los que matan por razón de Estado, como veremos en las obras de Buero-, elevados por ello a un rango superior al humano, desde el cual no han de dar cuentas a nadie o en último término a Dios, en una especial única intimidad, como han creído ciertos protagonistas del absolutismo europeo, olvidando la limitación de ser persona humana, olvidando lo humano de la persona, desdeñando la suprema grandeza del hombre que no estriba en función alguna, sino en ser enteramente persona y así se han jugado el ser persona a la carta del personaje que les ha tocado representar...”

*...”Pues la diferencia está en que el **personaje**, por muy histórico que sea, **lo representamos**, mientras que **persona**, **lo somos”...***

*...”La cuestión es que frente a cualquier sujeto de la acción habría que preguntarse, **¿quién es?** ¿Es una persona real, con sustancia propia, o es solamente el personaje inventado, máscara de un delirio? Si es este último estamos tratando entonces con alguien que es otro; otro no ya para mí, o para los demás, sino otro **para sí mismo**. Su verdadera persona está sojuzgada, yace víctima del personaje que lo **sustituye**”⁹¹*. El texto es clarividente, la vida cotidiana desvela cómo toda persona tiene sus modelos humanos, políticos, religiosos o morales, la “mimesis” es ineludible para ser persona y somos nuestros propios *catalizadores*. Vamos del personaje a la persona.

Mounier intuye esta cuestión esencial: *“Saltamos al plano de la conciencia por encima de la dispersión de mi individualidad, si avanzo un poco, vienen hacia mí lo*

⁹¹ Zambrano M., *Persona y Democracia*. Barcelona, Antropos, 1988, p. 44, 45, y 79. Luis Miguel Pino Campos ha analizado bien el tema de la tragedia en María Zambrano, importante para la fundamentación de la persona, cuyo ejemplo máximo es su obra *La tumba de Antígona*. VVAA. *Filosofía y Literatura. Clave de la cultura hispánica. El pensamiento hispano del S. XX y la literatura original: los ejemplos de Ortega y M. Zambrano*. Madrid, Fund. Fernando Rielo, 2006, p. 104ss. Juana Sánchez-Gey, editora.

que pueden aparecérsese como bosquejos superpuestos de mi personalidad: **personajes que yo represento...** (lo vemos en todas las obras de Buero). La **unificación** progresiva de todos mis actos, y mediante ellos, **de mis personajes es el acto propio de la persona**. No es una unificación sistemática y abstracta, es el desenvolvimiento progresivo de un principio espiritual de vida, que no reduce lo que integra, sino que lo salva, lo realiza al recrearlo desde el interior. Este **principio creador** es lo que nosotros llamamos en cada **persona su vocación...** La persona sola encuentra su vocación y hace su destino. Ninguna otra persona, ni hombre, ni colectividad, puede usurpar esta carga... Mi persona **no la conciencia que yo tengo de ella**. Según las profundidades que mi esfuerzo personal ha descubierto en esta conciencia, ella se une más profundamente con los **personajes que yo interpreto** y con mis voluntades, **mis acciones, más o menos orientadas, contra mi persona**”... “Llegamos aquí al proceso de espiritualización de una ontología personalista; es, al mismo tiempo, un proceso de desposesión y un proceso de personalización”⁹². Esto es justo lo que muestran todos los personajes dramáticos de Buero, comienzan con una vida cotidiana falaz, banal y acaban, en plena catarsis purificadora, encontrándose a sí mismos, para bien o para mal. De ahí que consideremos adecuado denominar “ontodramática” a la obra de Buero.

Pirandello decía en una carta al novelista André Maurois: “*Ha descrito Ud. muy bien lo que puede llamarse pirandellismo. En verdad yo nunca pensé en construir un sistema. No obstante, desde mi infancia me obsesioné por la idea de que la unidad psicológica de la persona no es la auténtica pintura del hombre... No podemos decirlo todo en el momento que lo sentimos. Sería la locura... Y el loco es el único hombre sincero*;(el padre en *El tragaluz*), refleja todas las imágenes, todas las pasiones que se le presentan: los otros aceptan la máscara que el medio social les ha impuesto. A veces intentan liberarse de ella... Si el hombre **podiera arrancarse todas las máscaras, debajo de ellas se descubriría que no existe nadie**”.

La crítica literaria Luisa Gómez Sara, tras comentar el personaje de *Enrique IV*, dice: “*Para Pirandello, el concepto de verdad es la garantía última de realización personal y humana. Ve al hombre en lucha continua entre razón y vida, entre hombre y personaje, entre realidad y ficción*”⁹³. Aquí está el verdadero quid filosófico de la

⁹² Mounier, E. *Manifiesto al servicio del personalismo*, o.c., p. 65, 66 y 67.

⁹³ Gómez Sara, L. *Revista Crítica*, nº 739, Madrid-1986, p. 39-42.

cuestión de la identidad de la persona. Buero en *La detonación*, pone en boca de Larra –al despedirse de su amante- ante el espejo: “Y éste ¿quién es? No lo sé. Ahora comprendo que también es una máscara. Dentro de un minuto la arrancaré... y moriré sin conocer el rostro que esconde... si es que hay algún rostro. Quizá no hay ninguno. Quizá sólo hay máscaras”⁹⁴. Observemos el detalle de verse en el espejo antropológico.

Jorge Bergua Cavero dice que el fracaso del teatro poético a lo largo del s. XIX, se debió a que “*el descubrimiento del “yo” y de la intimidad, que fue muy favorable para la lírica, no podía serlo para el teatro: los personajes dramáticos están vivos en la medida en que no son meras imágenes o sombras de su autor; en este sentido, si todo arte “clásico” (y la tragedia) aspira a un ideal de impersonalidad, de separación entre la obra y la contingencia personal del autor (Sófocles es un buen ejemplo), el romanticismo, movido por aspiraciones contrarias, no podía sino fracasar en el ámbito de lo trágico*”⁹⁵. Si se hace la filosofía según el hombre que se es, se hace el teatro según la persona que se es, algo que se ve en la obra de Sófocles, pero la cuestión, no es la sombra del autor, sino que lo que importa, es la luz que nos da sobre la persona humana en el escenario, y en esto, Sófocles es el más señero.

Ahora bien, esa impersonalidad de la que habla J. Bergua, ¿será a la que se refiere Ortega en “*El hombre y la gente*”?, cuando dice sobre el origen del carnaval: “*Este carrus navalis es el origen de nuestro vocablo car-naval, fiesta en la que nos ponemos máscaras para que nuestra persona, nuestro yo desaparezca*”. “*Es la gran fiesta religiosa de jugar los hombres a desconocerse entre sí, un poco hartos de conocerse demasiado. La carátula y el falsete de la voz permiten en esta magnífica festividad, que el hombre descansa un momento de sí mismo, del yo que es, y vaque a ser otro y, al par, ser libre unas horas de los tus cotidianos en torno*”. Descansar de la tragedia existencial, de las virtudes y vicios, miedos y esperanzas, gozos y sufrimientos, amores y odios que retratan el drama vital. El teatro es la representación de lo real desde una nueva perspectiva, término orteguiano para “*representar los objetos que se tienen a la vista*”, o que cobran vida como en “*El niño y los sortilegios*” de Maurice Ravel, a quien le gustaba decir: “*Soy artificial por naturaleza*”. El teatro representa a personas a la vista, descansando de sí mismos para ser naturales y *más libres*, como dice Ortega.

⁹⁴ Buero Vallejo, A., *La detonación*, ed. R. Domenéch, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid-1993, p.196.

⁹⁵ *Sófocles, Tragedias*. Madrid, Gredos, 200, p.XXV. Introducción y traducción de José Bergua Cavero.

Dimensión ética y antropológica de la tragedia.

La dimensión ética y antropológica del ser personal implica necesariamente lo trágico, así lo vemos en María Zambrano: *“Pues lo propio del hombre es la doble necesidad de una acción, de una parte requerida por las circunstancias, por ese desafío que las circunstancias lanzan constantemente al hombre y al que ha de responder a trueque de aniquilarse. Y de otra parte, por su misma condición interna; **aquí reside lo trágico de la condición humana: que el hombre se conoce a sí mismo antes que pensando, actuando, haciendo: sabe después de haber actuado.** Que cuando hace algo, aquello que más responde a sus pasiones, a sus anhelos, lo hace sin saber qué está haciendo...El esperar es el movimiento íntimo de la interioridad, se entiende como alma o persona”(...*“*Más hay un modo de afirmarse como persona, un modo trágico que es el afirmarse en personaje; el personaje es siempre trágico; bajo él gime la persona y para liberarse un día se precipita la tragedia, después de haber precipitado a lo que de ella dependió”*⁹⁶. Estas palabras de *Persona y Democracia*, nos ponen ante la condición trágica de la persona. Veremos posteriormente como se refleja en Buero.

Otro testimonio clave en la interpretación de la tragedia griega es la de Festugière: *“Tan sólo existe una tragedia en el mundo, la griega, la de los tres trágicos griegos, Esquilo, Sófocles, Eurípides. Es la única que conserva efectivamente el sentido trágico de la vida, porque conserva sus dos elementos. Por un lado, las **catástrofes humanas**, que son constantes, en todo tiempo y en todo país. Por otro, el sentimiento de que estas catástrofes **se deben a potencias sobrenaturales que se esconden en el misterio**, cuyas decisiones nos son ininteligibles, hasta el punto de que el miserable insecto humano se siente aplastado bajo el peso de una Fatalidad despiadada de la que intenta en vano alcanzar el sentido. Si se suprime uno de los factores, ya no existe verdadera tragedia”*⁹⁷. Así de cruda es la vida humana sobre la tierra, como dice el dramaturgo Antonio Robles, *“Hoy de hoy de mil novecientos hoy”*-; todavía la tragedia se hace patente en las personas y en los pueblos, sea por la naturaleza o por la libertad, por los terremotos o por los terroristas, por las guerras preventivas o por las guerras olvidadas, o por tragedias evitables como la del hambre. *“El sentimiento trágico de la vida, en los hombres y en los pueblos”* de Unamuno clama en nuestras conciencias.

⁹⁶ Zambrano, M. *Persona y democracia*, o.c., pág. 63, 65, y 165.

⁹⁷ Festugière, A. J. *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel filosofía, 1986, p. 15.

Volvamos al escenario mítico del origen de la filosofía, muchos héroes, humanos Aquiles, Ulises o Penélope, y dioses: Zeus, dios de la Justicia, y Atenea, diosa de la sabiduría, interactúan entre ellos y representan algo esencial en la antropología filosófica, como dice E. Crespo: “*Un fenómeno muy característico de la *Iliada* es que la mayoría de las acciones humanas tiene una doble motivación. Los héroes toman una decisión y, al mismo tiempo, un dios infunde esa misma decisión al héroe. Como consecuencia, **los héroes tienen libre albedrío** y son responsables moralmente, pero, al propio tiempo, sus actos están determinados por la voluntad divina. Nunca hay conflicto entre ambas decisiones... Hay un **interés por lo humano y lo ético** que emergen sobre el fondo de una sociedad bélica primitiva. Esta preocupación por lo humano se manifiesta en el desapego por lo grotesco, lo hiperbólico y lo brutal, por lo mágico y lo maravilloso, en las valoraciones morales implícitas y, sobre todo, en la compasión por el sufrimiento y la muerte, que unen a todos los hombres...Este interés por lo humano prelude la tragedia clásica y el afán característico de la cultura griega antigua por la explicación racional*”⁹⁸. En esta modalidad de interpretación racional del mundo y del hombre, aparece la filosofía, a medio camino, ante la imaginación poética.

Para Rodríguez Adrados: “*El mito expresa al hombre a través del héroe en todo lo fuerte y grande que tiene y en sus límites; pero el mito no es moral ni es inmoral, la grandeza y la caída, el error y el triunfo, toda va unido. Cuando se crea el moralismo griego que comienza con Hesíodo y continúa con Arquíloco, Esquilo, Platón y filósofos como Jenófones y Heráclito, y escinde al hombre en dos, dando lugar a lo bueno y a lo malo, este moralismo entra en conflicto con el mito. Ésta es otra de las causas de los problemas que el mito va planteando en la sociedad griega. Jenófones dirá: “*Todo lo vergonzoso que hay en los hombres, robar, cometer adulterio y traicionar, se lo han atribuido a los dioses Homero y Hesíodo*”. Platón desterrará a los poetas de su República, y criticará mitos como el de Apolo y Artemis matando a los Nióbidas*”⁹⁹. Entra en escena Hesíodo, y con comienza la filosofía práctica, la filosofía no empieza con Tales sino con Hesíodo, pensamos con Gigon, que expresa el **primer**

⁹⁸ Homero, *Iliada*, o.c. XXXV y ss.

⁹⁹ Rodríguez Adrados, F., o.c. p. 26. “*Los trágicos no hacen más que continuar la línea de la mitografía griega, pero subrayando los puntos del héroe, que choca con los límites de lo humano. La tragedia parte de una situación de conflicto, de enfrentamiento, no hay teatro sin un enfrentamiento y una solución, p.24*

elemento filosófico: “enseñar la verdad”¹⁰⁰. La *Alétheia* de las Musas, y de la verdad dependerá la justicia y la libertad. Otra constante antropológica-ética de Buero Vallejo.

Esquilo se retrata en el espíritu que será su ideal en “*Los persas*”; donde relata las “*vísperas*” de la flota griega y del “*terror que hizo presa en los bárbaros, defraudados en sus esperanzas, pues los griegos entonaban el sacro peán como quienes van al combate con el coraje de almas valientes*” (390-395), y prosigue el Mensajero: “*Al mismo tiempo podía oírse un gran clamor: “Adelante, hijos de los griegos, libertad a la patria. Libertad a vuestros hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos. Ahora es el combate por todo eso”* (400-405). Estas palabras explican por qué en su epitafio, consta que Esquilo participó en la victoria de Maratón y no hay alusión gloriosa al poeta trágico. El coro de Esquilo en *Agamenón* (179): “*a la sabiduría por el sufrimiento*”. Buero Vallejo en *La detonación*, habla de Larra como ejemplo de escritores que son “*plumas valientes*”.

“*Y es a través de Esquilo como mejor conocemos la tragedia más arcaica. Los corales ocupan un espacio máximo, y dan una interpretación religiosa, filosófica y poética de los grandes temas en que están involucrados los actores: el de la grandeza y la caída, el del poder y los súbditos, el de los hombres y las mujeres, el de la justicia e injusticia. El coro es habitualmente el pueblo; el actor principal es el eje de la peripecia trágica. Y una acción escueta es iluminada a la luz de ideas sobre los hombres, los dioses y la dinámica del acontecer...Sin los grandes poetas, sus predecesores, no se comprende la tragedia de Esquilo*”. (Es el poeta de las ideas que ilustra al pueblo, es un teólogo). “*Eteocles y Agamenón son los primeros grandes prototipos de la humanidad que han pisado un escenario*”. (Diálogo a dos bandas entre corifeo y actor; con Sófocles llegará el tercer actor). “*Pero los conflictos –prosigue Adrados- no son siempre tan claros, tan en blanco y negro. Este es el gran tema de Esquilo. Porque no solo había heredado el tema de la caída del injusto, también el tema*

¹⁰⁰ Gigon, Olof, *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Madrid, Gredos, 1971, p.15 La cita de Hesíodo esta reseñada en nota 22. El poeta habla después en Teogonía, 88, de “*reyes sabios*”; y más adelante en 655, Coto responde a Zeus: “*¡Divino! No nos descubres cosas ignoradas, sino que también nosotros sabemos cuán excelentes son tus pensamientos y tu inteligencia. Recuerda a Esquilo en Prometeo: ¡Dolor!; a Rousseau: ¡Conciencia!, Divino instinto*”, “*Discurso...*”; Kant, CRPr., “*¡Deber!*”.

de *lo incierto del destino del hombre y de lo oscuro, a veces, justicia e injusticia*¹⁰¹. Es la gran herencia de Hesíodo, no sólo mitopoética, sino ética y antropológica.

“Nada hay tan profundamente enraizado en el alma humana como la noción de **justicia**. La idea de un Dios bueno no es primitiva. Lo que sí es primitivo, lo que desde más antiguo y universalmente está unido al Ser divino, es por esencia lo “más poderoso que el hombre”, en el límite lo Todo-poderoso. Y lo que viene en segundo lugar, por lo menos en Grecia, tras el calificativo de poderoso, es el de justo. **El más antiguo moralista de Grecia es Hesíodo**, llena todo su poema de “Los trabajos y los días” con esta noción de un **Dios justo**. Zeus es el vengador del débil, del huérfano: e incluso el grito del pájaro atrapado por un águila penetra hasta el oído de Zeus. De ahí que, en ese problema capital que plantea la tragedia griega –el insecto humano expuesto a la Fatalidad sobrenatural-, el primero de los Trágicos, Esquilo, haya buscado una solución en la idea de Justicia”¹⁰². Efectivamente, encontramos en la tragedia de Esquilo, *Los siete contra Tebas* (668), cuando Eteocles, refiriéndose al extravío mental de Polinices y del significado de la divisa que tiene en su escudo, exclama: “Esto quizá sería posible, si la hija de Zeus, la virgen **Justicia** (Dike, mencionada por Hesíodo) estuviera presente en sus acciones y en su corazón”. En *Agamenón*: “Pero **Justicia** resplandece en las moradas humildes y honra al varón que tiene medida; en cambio, abandona, volviendo los ojos, las mansiones adornadas con manos “impías” (A. 4ª,775) *Las Euménides* (430-635), un diálogo sobre la justicia divina y humana en la polis a cuatro bandas: Corifeo, Atenea, Orestes y el Coro.

El tema de la Justicia lo desarrolla Hesíodo en “*Los trabajos y los días*”, A. Pérez Jiménez, en la introducción de esta obra dice que **Zeus** aparece como **garante de la justicia**, pero al contemplar la realidad humana, “*plantea al poeta la responsabilidad del mal en el mundo* (para explicarlo recurre a tres mitos Prometeo, Pandora –tema de la esperanza como bien supremo-y las Edades) *que le llevan a la conclusión de que el origen del mal radica en la propia naturaleza humana, en su orgullosa sabiduría y en su torpe necedad e injusticia*”. El poeta dialoga con su hermano Perses y le da un consejo: “*¡Oh Perses!, grábate tú esto en el corazón; escucha ahora la voz de la justicia y olvídate por completo de la violencia. Pues esta ley impuso a los hombres el*

¹⁰¹ Esquilo, *Tragedias*. Introducción general Fco. Rodríguez Adrados, Madrid, Gredos, 2000, pág. XV.

¹⁰² Festugière, A. J., o.c, p. 17. En línea con Olof Gigon, Hesíodo sería el primer poeta-filósofo moralista.

*Cronión: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia entre ellos; a los hombres, en cambio, les dio la justicia que es mucho mejor. Y así, si alguien quiere **proclamar lo justo a conciencia**, a él concede prosperidad Zeus de amplia mirada; mas el que con testimonios perjura voluntariamente y con ultraje de la justicia causa algún daño irreparable, de éste queda luego una estirpe cada vez más oscura, en tanto que se hace mejor la descendencia del varón de recto juramento”(275-286). En Sófocles, “Áyax” (1335-6): Odiseo dice a Agamenón -como Hesíodo a Perses-: “...y que la violencia no se apodere de ti para odiarle hasta tal punto de pisotear la justicia”.*

En el L. II de la *República* (360d), dice Platón: “la más perfecta injusticia consiste en parecer justo sin serlo”, y pone de ejemplo unas palabras de Esquilo en *Los siete contra Tebas* (590-5): “Tales cosas decía en voz alta el adivino embrazando con calma su escudo de bronce. Pero no existe blasón en su escudo, pues no quiere parece el mejor, sino serlo, obteniendo el fruto mediante su espíritu del surco profundo de donde brotan las decisiones nobles” (Adrados ve la doctrina socrática que identifica virtud y conocimiento). Y viene a colación porque Platón se preocupa de la virtud y evitar los malos efectos que provocan los adivinos en el alma de los jóvenes que “aplicarían a su propia persona el dicho de Píndaro: “¿Seguiré el camino de la justicia para escalar la alta fortaleza o bien haré uso del fraude desleal, para llegar a aquella?”... ”**La justicia es el mayor de los bienes**”, concluye Platón. Esta cuestión tiene un precedente en la *Odisea*, cuando Ulises da unos consejos a Anfínomo, XVIII, 120-160, v.gr. “Nunca debe un mortal practicar la injusticia” (141).

Del mismo modo la influencia de Hesíodo ha sido fundamental no sólo para los trágicos que tocan el tema de justicia, prácticamente, en todas sus obras, sino para los filósofos como en Platón, pues la justicia es el eje central no sólo de la *Apología* y la *República*, sino de *Las Leyes*. Y la justicia imbrica siempre el del derecho, como apunta Jaeger en la *Paideia*. Hesíodo puede ser considerado, sin duda, como el primer filósofo no sólo de la filosofía ética y jurídica sino de la doctrina de la verdad, fin último y anhelo imperecedero de la persona humana, cuya esperanza en alcanzar aquella nunca pierde. El poeta sugiere en la Caja de Pandora, que aún rodeada de tanto males endémicos, la humanidad, tiene a la esperanza como única vía de salvación del sentido de la vida, sea mediante la poesía o la filosofía, porque esperanza significa libertad.

El héroe trágico. Modelos interpretativos.

El egregio humanista Francisco Rodríguez Adrados en un memorable artículo sobre “El héroe trágico”, escribió: “El concepto de la trágico no afecta sólo a la tragedia como género literario, sino a toda una **idea del mundo** en ella implícita. Hemos dicho que la tragedia griega no sólo contiene un conflicto entre personas, sino también una interpretación de ese conflicto dentro del cuadro del pensamiento griego sobre el mundo... implica una **Weltanschauung** propia. La interpretación de Aristóteles, es la del héroe trágico como un hombre superior pero con un defecto que causa su ruina; defecto que es en realidad una culpa moral, un pecado. Esta concepción tiene fondo estoico –presente en Séneca- y adoptada por el cristianismo, puede ejemplificarse con Macbeth o el Otelo de Shakespeare, con personajes diabólicos o buenos... En cambio, **los trágicos griegos no aíslan el bien del mal en personajes diferentes...** Edipo se atrae la ruina por su propia nobleza, que pone antes que nada la acción para salvar a su ciudad y la búsqueda de la verdad hasta el fin. El héroe, si cae, cae por una culpa que nace de su misma fuerza, tiene en cierto sentido, razón Aristóteles, al llamarle inocente, sin culpa”. Buero Vallejo en esto sigue a los trágicos, la moralidad como la verdad están muy repartidas entre los hombres, y a Unamuno al decir que el teatro es la puesta en escena de la moralidad.

Prosigue Adrados: “En Homero –el padre de la tragedia- ya hay rasgos del héroe: es noble, lucha y sufre o muere. La **hybris es desmesura**, respecto a lo que debe ser la conducta de un hombre. La hybris interpretada moralmente consiste en la **violación de la justicia**, que castigan los dioses. La esfera de lo divino tiende a moralizarse desde antes de que la de lo humano se escinda en lo valioso y lo pecador. Grandeza y miseria de la acción humana dentro del orden del mundo, tal podría ser el lema de la tragedia griega. Y el hombre conserva, junto a su capacidad de conocimiento, su dignidad en el sufrimiento y aun en el sufrimiento, que es la herencia más grande de la tragedia griega. Lección de orgullo y humildad, de voluntad y de resignación que fue tan íntimamente aceptada, que la vida de los más altos representantes del espíritu griego, como Sócrates, como Platón, como Alejandro, ha

sido vivida y contada para los venideros con rasgos que no disuenan de los atribuidos a los héroes trágicos. **Redescubrimiento de la inmutable naturaleza humana**”¹⁰³.

Este es el perfil ético-antropológico del héroe. El profesor Adrados contrasta su concepto de héroe trágico y del sentido mismo de la tragedia con las interpretaciones de Scheler y Jaspers, discrepa de sus argumentos, con el primero por considerar que “*el hombre queda aplastado por fuerzas adversas que no intenta comprender, el conflicto que no lleva a ningún orden superior*”. Y respecto al segundo, por creer que: “*no hay tragedia sin la contrapartida trascendente que afirma el ser que es destruido*”.

Otro modelo de héroe trágico es el nietzscheano: “*Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como por único objeto los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso....* ...Hasta Eurípides, Dioniso no dejó nunca de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras del teatro griego, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe original: Dioniso. La razón única y esencial de la “Idealidad” típica, admirada por estas figuras es que, detrás de estas máscaras, se esconde una divinidad. No sé quién ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos: de lo cual se inferiría que los griegos no pudieron soportar en absoluto individuos en la escena trágica. De hecho, tales parecen haber sido sus sentimientos, de igual modo que se hallan profundamente fundadas en el ser helénico la valoración y distinción platónica de la “Idea” en contraposición al “Ídolo”, a la copia. Mas, para servirnos de la terminología de Platón, acerca de las figuras trágicas del teatro griego, habría que hablar más o menos de este modo: el único **Dioniso** verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual. En su forma de hablar y actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre...”¹⁰⁴. Se comporta de hecho en el escenario, como una persona real, bajo un personaje ficticio.

¹⁰³ Rodríguez Adrados, F., *El héroe trágico y el filósofo platónico* Cuadernos Fundación Pastor, nº 6. Madrid, Taurus, 1962. Enmarcado en el ciclo sobre los tipos humanos ideales en Grecia, 8-29/XI/60.

¹⁰⁴ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, o.c., p. 99.

Otra de las figuras señeras es la de Ulises que deja su huella, sin duda, en los trágicos, según la helenista María Rosa Lida, influye en Sófocles:

”Para Píndaro, Odiseo es la antítesis a la suma de la filosofía de la vida expresada en el aforismo “**Apréndete, y sé como eres**” (Pítica, II, 131), a cuya luz puede interpretarse la reflexión de Sófocles sobre su representación de los hombres “como deben ser”¹⁰⁵. Dice Aristóteles en su “Poética” (1460b): “El poeta ha pintado las cosas tal como piensa que deberían ser, como Sófocles decía que él representaba los hombres como debían ser, mientras que Eurípides los representaba tales como eran... O bien, como Jenófanes, conforme a la opinión general”. Sófocles estaría en la órbita del Estado Ideal de Platón, mientras que Eurípides estaría en la de sofistas como Protágoras, que practicaban el pragmatismo moral, o el relativismo ético-antropológico.

<u>Modelo dramático-ético-antropológico según Aristóteles en la Poética.</u>		
SÓFOCLES	EURÍPIDES	JENÓFANES
<i>Representa en el teatro a los hombres como deben ser. (Utópico).</i>	<i>Representa en el teatro a hombres (y mujeres) como son. (Realista).</i>	<i>Representa en el teatro a todos como prototipo de la mayoría. (Social).</i>

De nuevo, María Rosa Lida: “La obra de Sófocles es ante todo un argumento cuidadosamente trazado; es ante todo acción, y acción en griega se dice drama. Según Aristóteles, Poética (1450 a), la **tragedia consta de seis elementos: escenografía, caracteres, argumento, dicción, música y pensamiento**. El más importante de éstos es la combinación de los hechos, porque la tragedia no es **imitación** de personas sino **de acciones**, de vida, de dicha y desdicha (1447b, 1449 ab). “Así pues los personajes trágicos no actúan para retratar caracteres, sino que incluyen al mismo tiempo los caracteres por causa de la acción...el argumento es el principio y como el alma de la tragedia... Para Aristóteles, Sófocles es el mejor argumentista”¹⁰⁶.

Aristóteles analiza en la tragedia si la acción de los personajes que hablan o actúan es para lograr un mayor bien o un mayor mal, pues la diferencia entre tragedia y

¹⁰⁵ Lida, M^a Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 91.

¹⁰⁶ Ídem, o.c., p. 24-25. Para el escritor M. Borrás, *personas* en sentido helénico son *personajes con alma*.

comedia es que esta representa a los **hombres** peores de lo que son y aquella “*superiores a la realidad*”(1448a), y recuerda que: “*los caracteres deben ser buenos*” si la línea de conducta es buena: “*eso es posible en cualquier clase de personajes; porque una mujer puede ser buena y también puede serlo un esclavo.(...) Como ejemplo de una inútil bajeza de carácter se puede citar al personaje de Menelao en Orestes; como ejemplo de falta de convivencia y conformidad, las lamentaciones de Ulises en Escila; como ejemplo de inconstancia, Ifigenia en Aulide (1454b) frente a otras. Para el Filósofo “Los poetas consiguen admirablemente sus propósitos, ya que se trata de suscitar una emoción trágica y un sentimiento humanitario”, (1456a). Lo que decía Aristóteles en su definición de tragedia que “*moviendo a la compasión o piedad y temor, obra en el espectador la purificación (catarsis) propia de estos estados emotivos*” (1449c). Hoy podríamos hablar de una terapia emocional que se produce en el espectáculo teatral, no sólo como vivencia psicológica sino como una experiencia ética y de crecimiento personal mediante el teatro didáctico o pedagógico.*

Los efectos educativos del teatro en el pueblo griego fueron trascendentales. Nada ajeno al cargo de Estratego que tuvo Sófocles junto a Pericles, y que debió meditar Platón en su *República* (474b, 489c) del filósofo gobernante, es este ejemplo decisivo en boca del tirano Creonte: “*Pero es imposible conocer el alma, los sentimientos y las intenciones de un hombre hasta que se muestre experimentado en cargos y leyes. Y el que **al gobernar una ciudad entera** no obra de acuerdo con las mejores decisiones, sino que mantiene la boca cerrada por el miedo, ése me parece –y desde siempre me lo ha parecido- que es lo peor. Y al que tiene en mayor estima a un amigo que a su propia patria no lo considero digno de nada*” (175-84). Este análisis comienza al hablar de los efectos de la injusticia en una sola persona, sea en una ciudad, una familia, un ejército o en otra sociedad, cómo “*la vuelve enemiga de sí misma y de las personas justas*” (351e), en alusión al tema de la justicia que es el eje central de Sófocles en *Antígona*. La educación para la justicia es el ideal de la polis.

Respecto al origen de la injusticia en la ciudad Platón (395 a) ataca la educación tradicional de los niños y recrimina a los poetas: “*Puestos en el caso de imitar, que imiten al menos y ya desde niños todo lo que puede serles conveniente, como, por ejemplo, el valor, la sensatez, la piedad, la libertad y cuantas otras excelsas cualidades poseen los hombres superiores. Pero que no hagan ni imiten siquiera*

acciones innobles e indignas, ni nada que sea realmente vergonzoso, para que no pasen de la imitación de la realidad. ¿O no has observado que, cuando se persevera durante largo tiempo y desde la niñez en la imitación, llega esta a introducirse en las costumbres y en la misma naturaleza, mudando el cuerpo, la voz e incluso la manera de pensar del que imita?”. Un texto para meditar por los poderosos grupos mediáticos...

Jorge Bergua, escribe sobre el héroe trágico: “*La obra de Sófocles, especialmente **Antígona y Edipo Rey**, se han convertido en el curso del tiempo en el paradigma de la tragedia griega, y sobre ella descansa en gran medida su comprensión de este género y de sus implicaciones religiosas y filosóficas. Goethe lo resumió así: “**Todo lo trágico estriba en una oposición irreconciliable. Tan pronto como se presenta o se hace posible un conciliación desaparece lo trágico**” (...) El hombre sofocleo, -prosigue J.B.- al que su intransigencia le lleva al aislamiento, a la soledad más radical, no conoce consuelo ni redención, pues el conflicto al que se enfrenta es, por definición, irreparable. Lo que la tragedia enseña y afirma es en verdad la lección del dios Dioniso: que la esfera de la razón, de la prudencia, de la justicia y las leyes humanas es terriblemente limitada; el personaje trágico es aniquilado por fuerzas que lo trascienden, fuerzas cuya comprensión cabal no está a su alcance, ni mucho menos pueden ser vencidas por la prudencia racional*”¹⁰⁷. La sabia sentencia de Ortega “Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo”, podríamos aplicársela a los héroes trágicos, desde una perspectiva moral, a Antígona, e inmoral, a Creonte.

Rodríguez Adrados, en ABC, 5-11-2003, “Sófocles en su bimilenario”, repasa su vigencia: “*Esto es Sófocles en el ciclo tebano. Edipo somos nosotros, médicos y enfermos, víctimas de impulsos nobles e insuficiente cálculo, de la Fortuna imprevisible. Somos Antígona, que se deja la vida en el choque de los deberes para la familia y la piedad y las figuras rectas del Estado. Creonte, que defiende la que él cree que es una racionalidad y se despierta convertido en un tirano. Y llora en soledad...La acción, que es la verdadera vocación del hombre, lleva a la grandeza y al error, sus vías y sus conclusiones son imprevisibles. La vida humana, en cuanto quiere ser algo, se torna trágica...que de tanto en tanto resucita, o en el teatro o en sus derivados*”. Esto

¹⁰⁷ Bergua, Jorge, Introducción a las *Tragedias* de Sófocles, o.c., p.XIX. Bergua cita la obra de G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, Caracas, 1991. También debemos reseñar otra gran obra de este gran escritor *Antígonas*. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente. Barcelona, Gedisa, 2000. Entre otras ricas interpretaciones, dedica unas reflexiones a Hölderlin y Dioniso.

nos recuerda a la obra de Olegario González de Cardedal, “*El poder y la conciencia*”, en la que se relatan “*rostros personales frente a poderes anónimos*”, en el prólogo pone Laín Entralgo de ejemplo a “*Antígona*”, como símbolo del teatro de conciencia. Veamos algunos contenidos éticos esenciales.

El diálogo tenso del joven Hemón y su padre Creonte en *Antígona* (683-723) es elocuente: “*Padre, los dioses han hecho engendrar **la razón en los hombres como el mayor de todos los bienes** que existen. Que no hablas tú estas palabras con razón ni sería yo capaz de decirlo ni sabría. Sin embargo, **podría suceder que también en otro aspecto tuviera yo razón.*** (Vemos el principio de alteridad de la hermenéutica de Gadamer) *A ti no te corresponde cuidar de todo cuanto alguien dice, hace o puede censurar...No mantengas en ti mismo sólo un punto de vista: el de que lo que tú dices y nada más es lo que está bien...Pero nada tiene de vergonzoso que un hombre, **aunque sea sabio, aprenda mucho y no se obstine en demasía...**Y si tengo algo de razón afirmo que es preferible con mucho **que el hombre esté por naturaleza completamente lleno de sabiduría**” (710,720). Creonte apela a la edad como argumento de autoridad, cuando Corifeo le dice: “*Señor, es natural que tú aprendas lo que diga de conveniente, y tú, por tu parte, lo hagas de él. Razonablemente se ha hablado por ambas partes. Creonte: “¿Es que entonces los que somos de mi edad vamos a aprender a ser razonables de jóvenes de la edad de éste?”.**

En Esquilo, Corifeo en su diálogo con Heraldo, mantiene el argumento contrario al de Creonte, **un anciano tiene facilidad “para aprender de la juventud”**, “*Agamenón, (580-585). Hemón: “Nada hay que no sea justo en ello. Y, si yo soy joven, no se debe atender tanto a la edad como a los hechos (...)* Creonte: *¿Según el criterio de otro, o según el mío, debo regir esta tierra?*, y su hijo le recrimina: “*No existe ciudad que sea de un solo hombre*”. Responde Creonte: “*¿No se considera que la ciudad es de quien gobierna?* Hemón: “*Tú gobernarías bien, en solitario, un país desierto*”. Creonte: “*Éste, a lo que parece, se ha aliado con la mujer*”. Hemón constata la obcecación de su padre que le llevará a su ruina, da por muerta a su prometida Antígona, y le advierte la tragedia que vendrá: “*Va a morir, ciertamente, y en su muerte arrastrará a alguien*”. A él mismo, a Hemón en persona. Eterno conflicto padre/hijo.

Antígona, prometida de Hemón, firme en su decisión de enterrar a su hermano Polinices, es fiel a su **libertad de conciencia** y defiende su **derecho natural** de familia ante al decreto tiránico de Creonte, es condenada a muerte por éste y se lamenta (892-98): “*¡Oh tumba, o cámara nupcial, oh habitáculo bajo tierra que me guardará para siempre, adonde me dirijo al encuentro con los míos, a un gran número de los cuales, muertos, ha recibido Perséfone! De ellos yo desciendo la última y de la peor manera con mucho, sin que se haya cumplido mi destino en la vida. Sin embargo, al irme, alimento grandes esperanzas de llegar querida para mi padre y querida también para ti, madre, y para ti, hermano, porque, cuando vosotros estabais muertos, yo con mis manos os lavé y os dispuse todo y os ofrecí las libaciones sobre la tumba. Y ahora, Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato. Pero yo te honré debidamente en opinión de los sensatos. Pues nunca, ni aunque hubiera sido madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo, hubiera tomado sobre mí esta tarea en contra de la voluntad de los ciudadanos.*” El coraje de Antígona irrita a Creonte. La persona justa tiene mayor capacidad de sufrimiento, no la injusta.

La voz de los atenienses sensatos es Tiresias -sabio adivino- que dice a Creonte: “*Recapacita, pues, hijo, ya que el equivocarse es común para todos los hombres, pero, después, que ha sucedido, no es hombre irreflexivo ni desdichado aquel que, caído en el mal, pone remedio y no se muestra inflexible. La obstinación, ciertamente, incurre en insensatez. Así que haz con una concesión al muerto y no fustigues a quien nada es ya. ¿Qué prueba de fuerza es matar de nuevo al que está muerto? Por tenerte consideración te doy buenos consejos. Muy grato es aprender de quien habla con razón, si ha de reportar provecho*” (1024-34). Mensajero: “*Entre los hombres, la irreflexión es, con mucho, el mayor de los males humanos*” (1242). Creonte lamenta perder hijo y esposa: “*Se ha perdido todo lo que en mis manos tenía, y, de otro lado, sobre mi cabeza se ha echado un sino difícil de soportar*”... Corifeo: “*La cordura es con mucho el primer paso de la felicidad. No hay que cometer impiedades en las relaciones con los dioses. Las palabras arrogantes de los que se jactan con exceso, tras devolverles en pago grandes golpes, les enseñan en la vejez cordura*”.

Esta cordura es, para Nietzsche, una locura de la razón, el “*héroe de Sófocles, la máscara apolínea*” es una señal que amenaza al espíritu dionisiaco, que es origen mismo de la tragedia: el espíritu de la música. “*¿Cuál fue la fuerza que liberó a*

*Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? La fuerza, similar a la de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado; de igual manera que ya antes tuvimos nosotros que caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música”... Con Sófocles comienza “la aniquilación” del coro que consume Eurípides, la máscara de Sócrates sustituye a la de Dionisos... ..”Con el látigo de sus silogismos la **dialéctica optimista arroja la “música” de la tragedia: es decir, destruye la esencia misma de la tragedia**”¹⁰⁸. Tras la *deconstrucción* nietzscheana hay que *reconstruirla*. Buero restaura la música a lo largo de toda su obra.*

Walter Kaufmann ha tratado magistralmente este conflicto en “**Tragedia y Filosofía**”, así plantea su enfoque: “Yo soy discípulo del sarcástico Sócrates, un hombre que dio cuenta de que su misión principal era exponer que lo que pasaba por ser conocimiento, en realidad no eran sino errores enfermizos. Pero así como Sócrates y Platón eran duros con los poetas, en este libro la situación es la inversa cuando se examinan las ideas de los filósofos”. Para Kaufmann “**Platón no sólo escribe como el rival de los trágicos del siglo IV, pretendiendo que, en efecto, él es el verdadero heredero de la promesa; dice también que ha venido a liberar al hombre de este tipo de tragedia. Los poetas trágicos nos pueden de lo contrario, pero Platón aspira a mostrarnos que en la vida real la tragedia no es necesaria si escuchamos su palabra**”¹⁰⁹. Realiza un riguroso análisis de los textos claves del conflicto entre poetas y filósofos, Platón -*Las Leyes* (817a)-, Aristóteles y el sentido de la tragedia auténtica.

El mito de Edipo y el conflicto de las interpretaciones. Foucault/Ricoeur.

Edipo Rey se ha convertido en el rey de los héroes trágicos. Edipo ha sido analizado desde múltiples perspectivas. **Cual diamante destella mil haces de luz a todo el que le mira**, como un faro en la noche o un espejo en el día, refracta o refleja algo nuevo, trasluce el símbolo o la metáfora de la esperanza trágica. Como el andariego que hace camino al andar de nuestro buen poeta y mejor persona, Antonio Machado, subimos al escenario de la historia y en el itinerario encontraremos a múltiples

¹⁰⁸ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, o.c., p. 101 y 129.

¹⁰⁹ Kaufmann, W. *Tragedia y Filosofía.*, Barcelona, Seix Barral, 1978, prólogo, p. 20-21, 62-63. Platón trata a los poetas como un profeta y Aristóteles como un juez. Ampliaremos referencias a continuación.

caminantes que nos sorprenderán con sutiles interpretaciones de este mito universal del “*conócete a ti mismo*”. Veamos dos modelos interpretativos de la obra:

- el estructuralista de Michel Foucault y el hermenéutico de Paul Ricoeur.

<p>Interpretación de Michel Foucault <i>La verdad y las formas jurídicas</i>¹¹⁰</p>	<p>Interpretación de Paul Ricoeur <i>Freud: interpretación de la cultura</i>¹¹¹</p>
<p>La historia de Edipo interpretada desde el principio: saber es poder. Se trata de una historia en la que unas personas –un soberano, un pueblo- ignorando cierta verdad, consiguen a través de una serie de técnicas descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del rey. La tragedia de Edipo es la historia de una investigación de la verdad que obedece a las prácticas judiciales típicas griegas: la verdad como medio de prueba.</p> <p>Edipo a Creonte: “<i>Tú inventaste todo esto para quitarme el poder</i>”. Creonte a Edipo: “<i>Bien juremos. Yo juraré que no he conspirado contra ti</i>”. Yocasta es un trágico testigo.</p> <p>Edipo decreta el destierro para el autor del crimen.</p> <p>Sófocles pone la ley de las mitades Edipo consulta a Apolo que dice: “El país está</p>	<p>El complejo de Edipo pone en juego la institución familiar, y el fenómeno social de la autoridad. Impresiona el carácter fulgurante como drama individual y como destino colectivo de la humanidad. No es el padre quien seduce al hijo sino el hijo quien, queriendo poseer a la madre, desea la muerte del padre. En <i>Las cartas a Fliess</i> se muestra el Autoanálisis de Freud en el que se proyecta su propio complejo de Edipo.</p> <p>Freud interpreta a Hamlet desde su Edipo, si el <i>histérico Hamlet</i> duda en matar al amante de su madre es que dormita en él “<i>el vago recuerdo de haber deseado, por pasión hacia su madre, perpetrar el mismo crimen con su padre</i>”. Asociación decisiva porque si Edipo revela el aspecto de destino, Hamlet revela el aspecto de culpabilidad vinculada al complejo. Freud</p>

¹¹⁰ Foucault, M. *Las verdades y las formas jurídicas*, México, S. XXI, 1984. Respuesta al Anti-Edipo de Deleuze y Guattari, que creen que el triángulo edípico padre-madre-hijo es un pequeño drama burgués, y no revela una verdad atemporal y tampoco una verdad profundamente histórica de nuestro deseo.

¹¹¹ Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid, S. XXI, 1973; en p.162 ss., y 451 ss.

<p>amenazado por una maldición: <i>¿quién fue el causante?. A la primera pregunta y respuesta sucede una segunda pregunta y respuesta, la otra mitad. La causa de la maldición es un asesinato: ¿Quién fue asesinado? Layo el rey, pero, ¿.Quién le mató?</i></p> <p>Apolo dijo: la maldición de la peste desaparecerá al expiar la falta.</p> <p>Aparece el adivino Tiresias <u>-sombra</u> mortal de Apolo, dios de la <u>luz-</u> que dice a Edipo: <i>Tú mataste a Layo; “prometiste desterrar al asesino, pues destiérrate a ti mismo”.</i></p> <p>Aparece Yocasta: <i>Ves bien Edipo. Tú no mataste a Layo, la prueba: le mataron en un cruce de 3 caminos. Edipo: al llegar a Tebas dí muerte a alguien en un sitio parecido. El dios predijo que Layo sería muerto por su hijo. Llega un esclavo y dice que ha muerto Polibio. Edipo que no llora la muerte de su padre, dice: ¡Ah, al menos no he sido yo quien lo mató. Esclavo: Polibio no es tu padre</i></p> <p><i>Un pastor dio a un mensajero un niño que venía del palacio de Yocasta, según le dijeron era su hijo</i></p> <p>Sófocles usa la <u>técnica del símbolo</u>, alguien que guarda un secreto, y puede romper en dos partes, p.e., un objeto de cerámica, guarda una y le confía la otra a alguien como una prueba de autenticidad.</p>	<p>cita a Hamlet: “<i>Así es como la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes</i>”. La conciencia es su sentimiento inconsciente de culpabilidad. El complejo de Edipo es el incesto soñado.</p> <p>La represión es la prohibición del incesto. (Al que renuncia la civilización para existir)</p> <p><u>Es el conflicto entre la civilización y los instintos</u>. Según eso represión y cultura, institución intrapsíquica e institución social vienen a coincidir en este punto de valor ejemplar.</p> <p>“<i>El rey Edipo, que ha matado a su padre y desposado a su madre, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles”.</i></p> <p>Yocasta explica a Edipo su historia: <i>Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre. Quien no se asusta de tales pesadillas soporta fácilmente la vida”.</i></p> <p>“<i>La leyenda de Edipo es la reacción de nuestra imaginación ante estos dos sueños típicos (deseo de la madre, muerte del padre) y así como los sueños despiertan en el adulto sentimientos de repulsa, tiene la leyenda que acoger en su contenido el horror y el castigo inflingido a sí mismo por el propio delincuente”.</i></p> <p>“<i>Lo que confirma el <u>carácter universal del</u></i></p>
---	--

<p><u>No es una forma retórica sino jurídica-religiosa.</u></p> <p><i>El esclavo más humilde de Polibio y el pastor más oculto del bosque dan el último testimonio de la verdad. La verdad ya no es más una profecía: es un testimonio.</i></p> <p>Foucault ve a Edipo como hombre de olvido, hombre del no-saber, un verdadero hombre del inconsciente de Freud. El nombre de Edipo está la palabra “haber visto”, “saber”. No es aquel que no sabía, sino que sabía demasiado, aquél que unía su saber y su poder de un modo condenable y que la historia de Edipo debía ser expulsado de la Historia, definitivamente.(Foucault)</p> <p>En suma, Edipo no invoca nunca su inocencia o la excusa de haber actuado de modo inconsciente. <i>“Yo nada podía hacer. Los dioses me cogieron en una trampa que no había previsto”.</i></p> <p>Edipo no defiende su inocencia, su problema es el poder y cómo hacer para conservar lo; esta es la cuestión de fondo del comienzo hasta el final de la obra.</p> <p>A Edipo no le asusta la idea de que podría haber matado a su padre o al rey, teme solamente perder su propio poder. Edipo dice a Creonte: <i>Trajiste un oráculo de Delfos pero lo falseaste porque, hijo de Layo, tú reivindicas un poder que me fue dado.</i></p>	<p><u>impulso incestuoso es la comunidad de destino</u> entre Edipo y cualquier hombre, confirma esa comunidad su “éxito universal”.</p> <p>“Una teoría sexual” de Edipo, trata la estructura de la sexualidad infantil y el de su historia o sus fases. Hay un sufrimiento adherido a la tarea de la cultura como un destino, como ese destino que ilustra la tragedia de Edipo. Ésta es el núcleo de la neurosis y que constituye lo más esencial de su contenido. Hay que vencer a Edipo.</p> <p>El superyó toma la energía de Edipo y luego se vuelve contra él, procede de él y lo reprime, lo agota.</p> <p>Ricoeur analiza a Freud y luego le interpreta: <i>Freud descarta a Edipo rey como una tragedia del destino construida sobre el contraste de la omnipotencia de los dioses y la vanidad del esfuerzo humano roto por el infortunio. Este conflicto ya no afecta al espectador moderno, mientras que el Edipo rey sigue conmoviéndole (no es el conflicto destino y libertad).”Su destino nos conmueve porque habría podido ser el nuestro, porque el oráculo pronunció desde antes de nuestro nacimiento esa misma maldición contra nosotros”.</i> Es el fobos trágico</p> <p>Para Ricoeur, Sófocles crea un segundo</p>
---	--

<p>Cuando ya se sabe la verdad Edipo cometió parricidio e incesto con la madre, el pueblo de Tebas: <i>Nosotros te llamábamos nuestro rey y su primer saludo fue: ¡Edipo todopoderoso! “Tú que estabas en la cima del poder”</i>.</p> <p>Entre estos dos saludos del pueblo se desarrolla toda la tragedia –dice Foucault: La tragedia del poder y del control del poder político. Poco importa que sea o no justo, has de obedecer.</p> <p>Edipo=saber y poder, poder y saber Edipo o el <u>exceso (hybris) del poder</u></p> <p>Sófocles y Platón señalan detrás de Edipo el sabio, el tirano que sabe, el poder político es ciego. Por detrás de todo saber lo que está en juego es la lucha por el poder.</p> <p>Occidente será dominado por el gran mito de que <u>la verdad nunca pertenece al poder político.</u></p>	<p>drama, la <u>tragedia de la conciencia de sí</u>, de reconocimiento de sí mismo. Hay una culpabilidad adulta que se expresa en la cólera del héroe que se excluye él mismo, al maldecir al culpable de la peste. Es quebrantado el orgullo por el sufrimiento. No es ya la tragedia del Edipo-niño, sino del Edipo-rey. Es la cólera del hombre como poder de la no-verdad. Le lleva al desastre el celo del no saber. En el primer drama es fiador la esfinge, y en el segundo el fiador es Tiresias.</p> <p>La esfinge simboliza el inconsciente y el vidente es el lado del espíritu. El vínculo subterráneo entre la cólera de Edipo y poder de la verdad del vidente, es el núcleo de la tragedia verdadera. El problema no es el sexo, sino la luz. (Sólo vemos con nuestras cegueras, decía Rof Carballo). El peor final trágico: <u>ser ciego sobre si mismo.</u></p>
--	---

Las dos interpretaciones son complementarias, ya que cada una aporta desde su tesis central un elenco de valores éticos fundamentales: saber es poder, una, y conocerse a sí mismo, otra. Una sociopolítica, otra personal. Entre ambas encontramos una más rica ética y antropológicamente: la de W. Kaufmann¹¹². Veamos un cuadro sinóptico:

¹¹² O.c., cp. IV, *El enigma de Edipo*, p.169-216. También sobre *Edipo Rey*, ver, Ana Mª Leyra, *Poética y Transfilosofía, Tiresias y Edipo, Luz y oscuridad en el mito*, o.c., p.63; y Adrados, o.c, p.199.

<u>Modelo ético-antropológico de W. Kaufmann de Edipo Rey de Sófocles.</u>				
<u>Retrata la</u>	<u>Es la gran</u>	<u>Edipo es la</u>	<u>Inevitabilidad</u>	<u>Edipo Rey es</u>
<u>inseguridad</u>	<u>tragedia de la</u>	<u>maldición de la</u>	<u>Trágica : héroe</u>	<u>una obra sobre</u>
<u>radical del</u>	<u>ceguera</u>	<u>honradez.</u>	<u>se sacrifica por</u>	<u>la justicia.</u>
<u>hombre.</u>	<u>humana.</u>	<u>humana.</u>	<u>el pueblo.</u>	¿Es justa la
<u>Aristóteles:</u>	La ceguera	Los altos	El precio de la	destrucción de
Edipo es un	(ante su	niveles de	honradez es la	Edipo y
personaje	identidad, el	honradez	destrucción de sí	Yocasta?.
intermedio.	primero entre	exigen altos	mismo.	Pasión por la
<u>Hegel:</u> figura	los hombres)	niveles de	La peste, cáncer	honradez e
más gloriosa de	representa a	veracidad.	de su tiempo, se	intolerancia a la
la tierra...	todo el género	Sófocles creía	llevó a Pericles, y	mentira.
El “ <i>personaje</i>	humano.	en los oráculos	los atenienses en	No hubo tal
<i>mejor dibujado</i>	Lo más difícil	como Edipo,	el Peloponeso.	asesinato, sino
<i>de todas las</i>	es amar a	pero en el	Edipo hizo todo	defensa
<i>tragedias de</i>	quienes	fondo, él lo	lo posible por	legítima. Es
<i>Sófocles”, para</i>	queremos más.	rechaza para	salvar a su	una hazaña
<i>G. Norwood.</i>	Temas	los atenienses.	ciudad, era su	enfrentarse a un
Reflejan el	trágicos: de la	Búsqueda de la	deber como rey	grupo por
sufrimiento que	relación entre	verdad a toda	de verdad. El	agresión El
afecta a hombres	los seres más	costa, por	bien común	Edipo mítico,
y mujeres de	queridos.	encima del	requiere un	se defiende sin
almas nobles y	Amantes,	destino. Saber	autosacrificio	preguntar si el
poéticas. La vida	padres, hijos.	es llegar a ser	trágico. No	atacante era su
es advenimiento	La madurez lo	libre. La virtud	siempre podemos	padre
de sucesos	es todo en la	del héroe lleva	satisfacer todas	Finitud humana
imprevistos.	vida humana.	a la desgracia.	las demandas.	/ justicia divina.

Kaufmann destaca la relevancia filosófica de Sófocles, al que considera como un maestro de la bondad tradicional. De hecho, el argumento de fondo de su inmemorial *Antígona* es la defensa de la Justicia. La misma razón por la que Platón escribió la “*Apología de Sócrates*”. *Edipo Rey* es la verdad, y la Verdad es el “*alma mater*” de la filosofía platónica. El análisis de Kaufmann a través de los textos de

Sófocles, nos eleva a un alto nivel de reflexión filosófica, donde la razón se armoniza con el sentimiento, lo que en el fondo buscaba Platón: la dimensión mística. El teatro consagró la forma de sabiduría mística que se hizo más popular. Sin embargo, siempre ha habido vidas paralelas entre el teatro y la filosofía, Buero Vallejo recuerda, al hablar de *Lo trágico*, que “la mayoría de las obras maestras de teatro han sido tragedias”.

1.4.- *Del fundamento histórico-filosófico del teatro.*

Paradójicamente, coincidió la muerte de la tragedia con el nacimiento de la filosofía. En el Olimpo filosófico encontramos a la tríada consagrada: Sócrates, Platón y Aristóteles. ¿Las raíces del tiempo filosófico llegan a la cosmología de Tales de Mileto o al moralismo poético-filosófico de Hesíodo?. Pensamos con Giorgio Colli que: “*Los orígenes de la filosofía, y, por tanto, de todo el pensamiento occidental, son misteriosos... Platón llama “filosofía”, amor a la sabiduría, a su investigación, a su actividad educativa, ligada a una expresión escrita, a la forma literaria del diálogo. Y contempla con veneración el pasado, un mundo en el que habían existido “sabios”*”¹¹³.

En la modernidad renace esta cuestión, José Gaos nos da luz en el laberinto: “*Shakespeare y Cervantes crearon artísticamente –de forma intuitiva-, fabulando acciones de ellas, figuras que, al encarnar lo entrañable de los humanos reales y sus acciones, lo desentrañan a los espectadores y lectores, simpatéticamente conmovidos, y permiten trasponerlo metódicamente en sistema de conceptos a la crítica, ciencia y filosofía. Es el único sentido en que puede hablarse de una filosofía entrañada en obras como las de Cervantes y Shakespeare, no de las frecuentes sentencias y disquisiciones morales, políticas, estéticas, hasta metafísicas puestas en boca de sus personajes por el dramaturgo o el novelista, o por cuenta propio de éste en algún lugar*”¹¹⁴. Nosotros, vemos en las sentencias morales de los personajes segmentos de sentido desde el ámbito ético que conlleva, necesariamente, toda creación estética.

¹¹³ Colli, G. *El nacimiento de la filosofía*, Cuadernos ínfimos, Barcelona, Tusquets, 1975, p.11. Nos remite a una interpretación nietzscheana acerca del origen de la tragedia, pero de la filosofía, hay—para Colli— una preeminencia filosófica del dios Apolo, no del orden sino de la locura, contrario al Dionisos de Nietzsche.

¹¹⁴ Gaos, José: *Descartes a Marx*. México, UNAM 1997. *El tema del Quijote*, O.C, IV, p. 83-114. Ver los mitos modernos en Ivan Turguénev: *Hamlet y Don Quijote*. Nueva Revista, n° 56, IV, Madrid, 1998.

La historia de la filosofía como filosofía de la historia comienza con Hegel, aunque hunde sus raíces en Grecia. El precedente de la “*Filosofía de la historia*” de Hegel es, sin duda, Kant, cuando escribe en “*Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*”: “*Un ensayo filosófico que trate de construir la historia universal con arreglo a un plan de la Naturaleza que tiende a la asociación ciudadana completa de la especie humana, no sólo podemos considerarlo posible, sino que es menester también que lo pensemos en su efecto propulsor. Parece una ocurrencia un poco extraña y hasta incongruente tratar de concebir una **historia** con arreglo a una idea de cómo debía marchar el mundo si se atuviera a ciertas finalidades razonables; parece que el resultado sería algo así como una **novela**. Pero si nos tenemos que suponer que la Naturaleza, aun en el terreno de la libertad humana, no procede sin plan ni meta, esta idea podría ser útil; y aunque seamos un poco miopes para calar el mecanismo secreto de su dispositivo, esa idea debería servirnos, sin embargo, como **hilo conductor para representarnos como sistema**, por lo menos en conjunto, lo que, de otro modo, no es más que un agregado sin plan algunos de **acciones humanas**”¹¹⁵. Del sistema interpretativo de la razón se pasa a la vida. Del uso teórico al uso práctico de la razón.*

Para María Zambrano, no es sólo la vida drama, sino la historia misma de Occidente que ha de convertirse de historia trágica en historia ética o una ética en marcha. Para ello hay que alumbrar a la persona que mora tras el personaje: “*Más hay un modo de afirmarse como persona, un modo trágico que es afirmarse en personaje; el personaje es siempre trágico; bajo él gime la persona y para liberarse un día se precipita en tragedia, después de haber precipitado a lo que de ella dependió. Si el hombre occidental su máscara renuncia a ser personaje en la historia, quedará disponible para elegirse como persona. Y no es posible elegirse a sí mismo como persona sin elegir, al mismo tiempo, a los demás. Y los demás son todos los hombres. Con ello no se acaba el camino: más bien empieza*”¹¹⁶.

J. D. García Bacca tiene una “*visión dramática y teatral de la filosofía, que no puede ignorar el papel fundacional que posee el lenguaje poético como primer*

¹¹⁵ Kant, E. *Filosofía de la historia*, México, FCE, 1981, prólogo y traducción E. Imaz, p.61. Ver el artículo de Francisco Romero, *Don Quijote y Fichte*, Revista Realidad, Buenos Aires, 1947, p. 220-233.

¹¹⁶ Zambrano, M, *Persona y democracia*, o. c, p.165.

indicador de la constitución de la naturaleza del espíritu". Prosigue Palenzuela, citando a G. Bacca que escribe: "*Hasta Kant, la filosofía se había propuesto la faena de que al hombre no se le viera el rostro en el espejo de la verdad, ni lo que hace ni lo que le pasa. Siquiera el aliento -el yo pienso- se ha querido cerca, como testigo de la propia operación metafísica. Cuando uno de los filósofos prediltheanos llega a descubrir su rostro o el de su época, "le salían a la cara los colores de la vergüenza, y se ponía la careta, esa máscara de la abstracción para no verse en la verdad y en el ser."* Filosofar es entonces exponer no sólo lo inmutable y lo universal sino también aquello que nos retrata. "Es preciso -afirma- convertir las cosas, los seres, las ideas... en espejos en que nos reflejemos y nos veamos". **La historia de la metafísica se vuelve así teatro de la memoria** que puede visitarse como el gabinete de un coleccionista. Con Dilthey puede decirse que "*la poesía es el órgano de la comprensión de la vida; el poeta, un vidente que vislumbra el sentido de la vida*"¹¹⁷. Parece que Dilthey tiene en la mente las palabras de Hegel en sus *Escritos de juventud*: "**La poesía alcanza así una dignidad superior y será finalmente lo que fue al principio: maestra de la humanidad; porque ya no hay filosofía ni historia, únicamente la poesía ha de sobrevivir a todas las ciencias y artes restantes**"¹¹⁸. La poesía trágica sería una de las formas más sublimes.

La poesía, por tanto, es maestra de la vida, maestra de la humanidad, transmite humanidad. Nos viene a la memoria la doctrina de la preexistencia de la persona humana que plantea Ortega, en el prólogo a "*Introducción de las Ciencias del Espíritu*" por Wilhelm Dilthey, cuando escribe: "*Cada fecha histórica es el nombre técnico y la abreviatura conceptual –en suma, la definición- de una figura general de la vida humana constituida por el repertorio de vigencias o usos verbales, intelectuales, morales, etcétera, que "reinan" en determinada sociedad. El individuo humano, al nacer, ya observando todas esas formas de vida: asimila la mayor parte, repele otras. El resultado es que, en uno y otro caso, queda constituido positiva o negativamente por esos modos de ser hombre que esta ahí antes de su nacimiento. Esto trae consigo una extraña condición de la persona humana que podemos llamar su esencial preexistencia... Ningún hombre empieza a ser hombre; ningún hombre estrena la humanidad, sino que todo hombre continúa lo humano que ya existía... Importa mucho*

¹¹⁷ Palenzuela, Nilo, *Poesía y Filosofía*, o.c., <http://www.garciabacca.com/libros/mariazambrano.html>.

¹¹⁸ Hegel, *Escritos de juventud*. Edición José M^a Ripalda, FCE, fragmentos publicados en el suplemento de Arte y Pensamiento, *El País*, 12-XI-1978, IV, *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*.

*determinar qué es lo que cada hombre hace por sí y originalmente con esa humanidad que recibe, y precisar la ecuación entre su hacer personalísimo y el canon vigente en su tiempo. En la **doctrina de la preexistencia parcial de la persona humana**, el individuo no es producto de su contorno social, sino que, tanto al aceptar las presiones usuales de éste como al oponerse a ellas, tanto al recibir como al innovar, es agente y responsable del ser que va siendo. Por eso, la relación de cada hombre con su tiempo es siempre **dramática**, aunque ese dramatismo adopte a veces suaves apariencias de flotar en la época, de ser llevado blandamente por ella”¹¹⁹. Esta idea de Ortega nos induce a pensar que nuestra investigación tiene visos de realidad, tras la metafísica de la persona del cristianismo anida la herencia de los trágicos y de la filosofía griega, no sólo ella, pero con Paul Ricoeur, creemos que se da una intersección en la genealogía de la persona mediante la genealogía historicista de Dilthey, constatada por Ortega, con su teoría de la preexistencia de la persona.*

A propósito de Dilthey dice Ortega que vino al mundo con vocación de historiador, pero *“la vocación no es nada genérico, sino singularísimo, como la persona”*. La historia de la persona aparece *in concreto* en la tragedia en la que se retrata la vocación de universalidad de la condición humana. Cuando Dilthey publicó en 1875 *“Sobre el estudio de la historia de las ciencias del hombre, la sociedad y el Estado”*, Nietzsche ya había publicado *“El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música”* en 1872, que provocó una gran polémica en torno a sus *conflictivas interpretaciones* respecto a la génesis histórica de la cultura occidental. Dilthey se proponía realizar una *“investigación histórica con sentido filosófico”*, sin embargo, Ortega la entiende –provisionalmente- al revés, que el *“sentido filosófico”* se superpone a la *“investigación histórica”*. *“Ahora bien –prosigue Ortega-, la “filosofía de la historia” si fuera algo sería filosofía y no historia”*. Para Dilthey no hay buscar la quintaesencia filosófica de lo que haga el historiador, o de mezclarla con verdades filosóficas: *“No; el filósofo tiene que ejecutar por sí mismo las operaciones del historiador sobre la materia bruta de los residuos históricos. Tiene que ser, a la vez, historiador”*¹²⁰. Nuestro rastreo histórico y genealógico del teatro va en esa línea.

¹¹⁹ Ortega y Gasset, O. C., ídem, Tomo VII, página 61.

¹²⁰ Ídem, o.c., p.65-66.

Nietzsche interpretó por sí mismo el mundo de la cultura como “*fenómeno estético*” con la materia bruta de la tragedia. Ejecutó libremente la partitura de la vida con una nueva sinfonía de la historia de la sabiduría. Las *consideraciones intempestivas* de Nietzsche enervaron a Rohde y Wilamowitz que trataban de desarrollar con sus investigaciones, una historia científica y rigurosa de la filología. Con Nietzsche aparece una nueva forma de filosofar e interpretar el lenguaje simbólico de la tragedia y de la música, prevaleciendo ésta sobre el texto dramático, la palabra, induciendo el clima filosófico que posibilitará el nacimiento de la hermenéutica filosófica, junto a Dilthey.

1.5.- El fundamento estético y semiológico del teatro.

Hegel, en sus *Escritos de juventud*, escribe: “*Por último, la idea que unifica todas las demás es la idea de la **belleza**, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la **verdad** y la **bondad** se ven hermanadas sólo en la **belleza**. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos ortodoxos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso no se puede razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético*”¹²¹. Y para que el filósofo tenga tanta fuerza estética como el poeta, hace falta que en el teatro, el montaje escénico del texto dramático, haga más viva y emocionante la palabra representada. El director y las *dramatis personae* concretan la belleza dramática en el escenario según su ingenio, han de dar cuerpo a las *ideas*, uno en la adaptación de la obra, los otros en la interpretación.

E. Spranger acuñó la expresión: “*homo aestheticus*”, veamos cómo la aplica al filósofo Ana M^a Leyra: “*El filósofo es, en consecuencia, el resultado de un complejo entramado de confluencias; es el hombre de la **creatividad**, del **gusto** y de la **tentativa**; el hombre que se aventura en el fracaso, pero de quien, como dice Heidegger, su pensamiento no es un fracaso. El filósofo es hombre estético por naturaleza, entendiéndolo por estética, en este caso, la palabra resumiría del modo más eficaz esa*

¹²¹ Hegel, *Escritos de juventud*. Edición José M^a Ripalda, FCE, fragmentos citados del suplemento de Arte y Pensamiento, *El País*, 12-XI-1978, IV, *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*.

conjunción de creatividad, gusto y tentativa (atributos de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo, y por ende, de su creador, como modelo de un “*homo aestheticus*”).

...Hablar, pues, de **transfilosofía** implica instalarse en el salto del pensamiento...El ámbito de la transfilosofía sería, así, un ámbito estético, no entendiendo el término estético sólo como lo concerniente al ámbito de la reflexión a posteriori sobre el fenómeno artístico, tal y como Nicolai Hartmann, p.e., lo ha definido al comienzo de su “Estética”, sino dando prioridad sobre este aspecto a las posibilidades de **concebir lo estético en cuanto creatividad**¹²². Conforme a este enfoque nos situamos, ahora, en una nueva dimensión filosófica, como propone, Hegel, Nietzsche, y toda una tradición filosófica que, desde los orígenes, reivindica, no siempre con éxito, una dimensión del mundo tan legítima como otras que, por ser sistematizadas racionalmente, gozan de un mayor prestigio en todos los ámbitos de la filosofía.

El nacimiento de la semiología se enmarca en la corriente hermenéutica que atraviesa el mundo filosófico de comienzos del s. XX, como fenómeno paralelo al desarrollo de la filosofía analítica, la filosofía se aplica al lenguaje dramático. En el período entre las dos guerras, se inicia la semiología en Checoslovaquia y en Polonia, y, principalmente: “*Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas que confluyen en ese espacio y tiempo: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo de Praga y la fenomenología alemana –R. Ingarden–. La investigación gnoseológica y metodológica tuvo un gran auge en la Europa central a principios del XX, siguiendo la labor emprendida en el XIX por filósofos como Dilthey, Windelband, Rickert, etc., para justificar la cientificidad de la investigación sobre el mundo de la cultura. El tema era central en todas las investigaciones culturales, porque sus objetos de estudio tenían una nota común: la falta de estabilidad en sus manifestaciones fenoménicas, frente a la fijeza y exactitud cuántica que en sus relaciones manifiestan los objetos naturales... El teatro interesa a la investigación cultural como una de las creaciones humanas en el conjunto de los hechos sociales, estéticos y literarios. Bogatyrev es etnólogo y folklorista; Ingarden es filósofo y teorizador de la estética; Mukarovski es esteta y teorizador del arte en general, y son a la vez iniciadores de la semiología del teatro*”¹²³. El contexto del texto dramático es fundamental para la representación, es decir, el ámbito del montaje escénico es un texto.

¹²² Leyra, Ana M^a, *Poética y Transfilosofía*, o.c., pág. 162.

¹²³ Bobes Naves, Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arcolibros, 1997, p. 65-66.

De nuevo, M^a del Carmen Bobes, delimita el contenido de esta ciencia: “*La semiología de la obra dramática tiene, pues, ante sí una serie de propuestas sobre objetos de estudio y posibilidades de análisis y de teorización que van desde la objetividad racionalista a la emotividad artística, desde el emisor al receptor, del signo lingüístico a los signos no verbales que se utilizan en el escenario, además de los temas tradicionales en cualquier estudio del teatro: unidades sintácticas, personajes, discurso dialogado, tiempo y espacio, etc; que pueden ser planteados desde la nueva perspectiva semiológica y sin duda se alcanzarán nuevos conocimientos sobre ello.* Ella establece los signos claves de la puesta en escena según de la teoría de Kowzan que sintetizamos:

1.- La palabra.
2.- Los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo (acaso intensidad, si la desglosamos del tono).
3.- Los signos quinésicos: mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo.
4.- Los signos proxémicos: distancias y movimientos de los personajes.
5.- Los signos en el actor.
6.- El decorado.
7.- Los accesorios.
8.- La luz.
9.- La música.
10.-El sonido.

Este cuadro sinóptico recoge los trece signos teatrales de Kowzan, signos artificiales, que no excluyen la presencia de signos naturales en la representación teatral:

1 Palabra	Texto		Signos	Tiempo	Signos
2 Tono	Oral		Auditivos		auditivos (actor)
3 Mímica	Expresión Corporal	Actor		Espacio	Signos visuales (actor)
4 Gesto				y	
5 Movimiento	tiempo				
6 Maquillaje	Apariencia			Espacio	
7 Peinado		externa			

8 Vestuario	del actor		Signos		
9 Accesorios 10 Decorado 11 Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor	Visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12 Música 13 Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados		Signos Auditivos	Tiempo	Signos visuales (externos al actor)

La semiología nos remite a la lingüística general, a la teoría del signo y al lenguaje del animal simbólico, E. Benveniste en *“Problemas de lingüística general”*: *“La existencia de tal sistema de símbolos nos descubre uno de los datos esenciales, acaso el más profundo, de la condición humana: no hay relación natural, inmediata y directa entre el hombre y el mundo, ni entre el hombre y el hombre. Hace falta un intermediario, este aparato simbólico, que ha hecho posibles el pensamiento y el lenguaje. Fuera de la esfera biológica, la capacidad simbólica es la capacidad más específica del ser humano”*. *“El lenguaje representa la forma más alta de una facultad inherente a la condición humana: la de simbolizar. La facultad de representar lo real por un signo y de comprender el signo como representante de lo real y, por consiguiente, establecer una relación de significación entre algo del uno y del otro”*¹²⁴.

El signo verbal y no verbal constituyen la unidad comunicativa del teatro, esa *capacidad simbólica* a la que alude Emile Benveniste, se concreta en el teatro, como *la más específica del ser humano*, representando al hombre mismo, como dice el profesor García Barrientos: *“El teatro utiliza como material “necesario” única y exclusivamente al hombre; pero – he aquí lo que nos parece específico de él – al hombre completo-. El contorsionista ofrece su cuerpo, el cantante su voz, el poeta-recitador su espíritu, su sentimiento y su voz. El actor es el único hombre que se ofrece “íntegramente” como materia de un espectáculo. La materia viva del Teatro es solo y todo el hombre”*. Y a renglón seguido alude a L. Strasberg: *“Sólo en el Teatro tenemos las emociones del alma, el espíritu, la mente y los músculos del artista como material*

¹²⁴ Benveniste, E. *Problemas de lingüística general*. México, S. XXI, 1986, p. 30-31.

estético”¹²⁵. En este sentido, Zubiri, insiste en la importancia de no confundir lo estético del sentimiento con el sentimiento estético, en el teatro, para intuir aquél es necesario potenciar éste, de modo que el teatro cumpla su dimensión antropológica, y trascienda del ámbito literario, como *El Quijote* que encierra en sí un universo simbólico.

García Barrientos, toca el dedo en la yaga, y alude al obstáculo que supone “en la elaboración de una Teoría del teatro la pervivencia de una tradición -y cita a Kawzan-: “sólidamente implantada que considera el teatro como una forma particular de la literatura, que se ve en el espectáculo la materialización, tanto más desdeñable cuanto es facultativa y existiendo gracias a ella, el teatro y algunas otras formas de espectáculo no constituirán (según esta tradición) sino un arte auxiliar e híbrido”. Concluye G. Barrientos: “La reacción contra tal tradición es una constante del pensamiento teatral de nuestro siglo”¹²⁶. El siglo XX recupera al teatro como uno de las manifestaciones más genuinas de la cultura europea contemporánea, pero de modo muy particular, la dramaturgia española es esencial en este contexto histórico-filosófico, pues vuelve a sus orígenes: la época de los grandes poetas trágicos de Grecia.

Uno de los representantes más importantes de este pensamiento teatral es el de Tadeusz Kowzan, para el cual: “La noción de signo ha hecho fortuna en la filosofía y en la historia de las ciencias. Hipócrates y los estoicos, Platón y Aristóteles, San Agustín y Descartes, Leibniz y Locke, Hegel y Humboldt, figuran entre los que se han ocupado de ella en profundidad. El término Semiología irrumpe en las ciencias humanas gracias Ferdinand de Saussure. Recordemos algunos de sus pasajes:

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordo-mudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etcétera. Sólo que es el más importante de todo esos sistemas. Se puede, pues, concebir, **una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social**. Nosotros llamaremos **semiología** (del griego *sêmêton* `signo`).

¹²⁵ García Barrientos, J. L., *Escritura/Actuación para una teoría del teatro*. En *Teoría del teatro*. Compiladora M^a Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 271.

¹²⁶ O.c., p. 253, T. Kowzan, *Littérature et spectacle*. Le Haye-Paris, Mouton, 1975, p. 16. Como ejemplo cita, entre otros, a A. Artaud: “Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que hay que específicamente teatral, es un teatro de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y positivistas, es decir, occidental”. *La puesta en escena y la metafísica*, 1931, en *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, trad. La Habana, Instituto del Libro, 1969, p. 65.

Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuales son las leyes que los gobiernan (...). La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística (...). Si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común los otros sistemas del mismo orden (...); al considerar los ritos, las costumbres, etc., como signos, estos hechos aparecerán a otra luz y se sentirá la necesidad de agruparlos en la semiología y de explicarlos por las leyes de esta ciencia”.

La semiología –prosigue Kowzan– postulada por el lingüista ginebrino (antes que él por Peirce bajo el nombre de semiótica), no ha logrado constituirse como ciencia autónoma... Por el contrario, se ha prestado muy poca atención a la semiología del arte... Una de las primeras tentativas fue la de J. Mukarovsky, -VIII Congreso Internacional de Filosofía, Praga 1934-, que parte del principio: “todo contenido psíquico que sobrepasa los límites de la conciencia individual adquiere por el hecho mismo de su comunicabilidad el carácter de signo”; afirma que “la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor”... “Mientras no se diferencie suficientemente el carácter semiológico del arte, el estudio de la estructura de la obra de arte permanecerá incompleta”¹²⁷. La puesta en escena de una obra de teatro es el primer comentario visual del texto, así como la adaptación y la interpretación de los actores.

Veamos otra de las teorías del pensamiento teatral, la de Roman Ingarden, en la que dice que la obra literaria es una forma lingüística con dos dimensiones:

<p>Por un lado, se presentan los cuatro niveles del discurso:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nivel fónico de las palabras y las unidades superiores. 2. Nivel semántico de las frases y las unidades superiores. 	<p>Por otro lado, hay que distinguir entre la sucesión de las partes:</p> <ol style="list-style-type: none"> A) Capítulos, escenas, actos, etcétera. B) Estructura específica, Quasi-temporal que
---	---

¹²⁷ Kowzan, T., *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. Le signe au théâtre*, en Diogéne, vol. 61, 1968. Traducción M. Bobes Naves/Jesús G. Moreno. Hay otra traducción T.W. Adorno -compilador- *El teatro y su crisis actual*. Caracas, 1969. En *Teoría del teatro*, o.c., p. 121 y ss. La cita de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983, p. 80-82.

3. <i>El de los cuadros visuales esquematizados.</i>	<i>abarca a la obra en su conjunto, desde el comienzo hasta el final de la misma.</i>
4. <i>Nivel de las realidades representadas.</i>	

Para Ingarden, el universo representado se compone de tres dominios:

<i>1. Realidades objetivas como son (objetos, seres humanos, procesos que se muestran al espectador mediante la <u>acción de los actores o por la disposición del decorado</u>, remitiendo solamente a la percepción.</i>	<i>2. Realidades objetivas que acceden a la representación por 2 vías: a) <u>Aparecen de modo perceptible como en 1.</u> b) <u>Representadas por medio del lenguaje</u>, en la medida en que se habla de ellas en el escenario.</i>	<i>3. Realidades objetivas que no acceden a la representación más que a través del lenguaje; no son mostradas <u>sobre la escena</u>, aunque están en el texto. Estas realidades ausentes, deben ser coherentes con las presentes en la escena.</i>
---	---	---

En el segundo dominio (nº 2 del cuadro) la representación por el lenguaje completa su representación visual: es el caso que se da en los estados psíquicos de los personajes. Debe existir entre estas dos clases de representación una armonía que evite toda contradicción entre las realidades representadas; en algunas obras literarias, hay *licencias poéticas* que se toleran. Para Ingarden, las tres categorías de realidades representadas están ligadas a las funciones de las palabras *realmente* pronunciadas.

⇒ Las *cuatro funciones del lenguaje en el teatro* son:

<u>1. Representativa</u>	<u>2. Expresiva</u>	<u>3. Comunicativa</u>	<u>4. Persuasiva</u>
--------------------------	---------------------	------------------------	----------------------

1.- Representativa: Realidades a las que las palabras pronunciadas hacen referencia por su significación. Siguiendo el tipo de forma lingüística en el que actúan, pueden ser realidades que se designan por un sustantivo o hechos que se exponen en las frases. Se pueden representar bajo forma de imágenes sensibles evocadas globalmente. Ejemplo de la pantomima o el cine mudo.

2.- Expresiva: Esta función manifiesta las experiencias, los diferentes estados y procesos psíquicos vividos por el personaje que está hablando, tono del discurso, gestos y mímica del que habla.

3.- Comunicativa: Las palabras y las frases pronunciadas por los personajes ejercen la función comunicativa. Lo que el hablante dice es comunicado a otro personaje, las palabras de modo natural se dirigen siempre a otro (su interlocutor). Los “monólogos” constituyen la excepción. (Éstos pueden ser formas de soliloquios o, diálogos con uno mismo o con otra persona, a la que se recuerda o evoca, por ejemplo, “Cinco horas con Mario”, de Miguel Delibes, que el público no es ajeno).

4.- Persuasiva: Las formas que toman las palabras pronunciadas como motor de la acción. Esta función de persuasión que se ejerce sobre el interlocutor y los otros personajes integrados en la acción de la obra es una de las prioridades del discurso

Por último, para Ingarden, este universo siempre abierto para el público: “Dos factores inciden de manera especial en **este carácter “abierto” de la escena**: a) Si va dirigido al público considerado como mero espectador o si está destinado a un conjunto de personas que deben participar sobre el escenario en el primer caso son lo dramas, pseudo-clásicos, o incluso las tragedias de Shakespeare, y en el segundo nos encontramos con las tragedias griegas de la Antigüedad, especie de misterios en los que participaba el público”¹²⁸. La participación implica la transferencia afectiva con él.

Para R. Ingarden hay que deslindar el texto principal del secundario -las acotaciones- que constituyen un **novum hermenéutico** de la obra dramática. Como ejemplo de la importancia de la puesta en escena, escribe: “En el texto del Hamlet de Shakespeare no se indica la altura del príncipe danés, ni el sonido de su voz, ni su postura al hablar con la calavera de Yorick. Por tanto, el lector o el actor teatral, puede concretar la figura de Hamlet de modos diversos, lo puede imaginar “bien

¹²⁸ Ingarden, R. *Las funciones del lenguaje en el teatro*. En *Teoría del teatro*, o.c., p. 155-165.

*formado” o excesivamente corpulento. Ninguna de las concreciones está en conflicto con el texto de la obra. Todas son no sólo posibles, sino igualmente admisibles... Sin embargo, desde el punto de vista del valor estético de la obra concretada, no todas las concreciones “admisibles” son recomendables por igual. Dentro de ciertos límites la cuestión de los detalles puramente externos de la persona representada puede ser irrelevante. Pero otros **lugares de indeterminación** como los relativos al carácter del personaje, su sensibilidad, la profundidad de su pensamiento y sus emociones son algo no concretable de cualquier modo, porque constituyen lugares de indeterminación **de gran importancia para la persona representada**. Mientras que un modo de concreción puede convertir la obra en algo superficial, otro puede acentuar la profundidad y originalidad, como puede percibirse a menudo en las representaciones de piezas teatrales. **El actor, mediante su comportamiento concreta el papel que representa, haciéndolo más interesante y profundo que el texto podría sugerir**. Aunque su “interpretación” permanezca en los límites de lo que el texto autoriza, el valor de la obra de arte así concretada puede modificarse significativamente”¹²⁹. El teatro va más allá del texto, situarlo en el contexto escénico creativo enriquece el diálogo dramático.*

El broche de oro de la puesta en escena en el teatro español, se cierra con las sabias palabras del gran renovador del teatro del Siglo XX: **Ramón del Valle-Inclán**. En sus *Entrevistas*, explica su concepción del espacio y el tiempo dramáticos, respecto a éste, lo que hace es una “reducción temporal”, la acción transcurre en un día, en Buero pasan los años, como en *Historia de una escalera*. Respecto al espacio dice el creador del *Esperpento*: “-¿Cómo ha de ser el teatro, don Ramón? – El nuestro, como ha sido siempre: **un teatro de escenarios, de numerosos escenarios**. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, **es el escenario el que crea la situación**. Por eso **el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto**. (Buero, sin duda, lo fue como el gran creador del teatro español de la segunda mitad del siglo XX). Ahí está nuestro teatro clásico -prosigue Valle- Inclán-, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios”. En las *Entrevistas*, de la edición de la C. Austral, que hace en el apéndice, Joaquín del Valle-Inclán, concibe la obra como un *espectáculo visual*, de influencia creativa en Buero, la plasticidad de los

¹²⁹ Ingarden, R. *Concreción y reconstrucción*. En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Visor, Madrid-1989, p. 39. VVAA. Vodicka, Gadamer, Riffaterre, Fisch, Iser y Jauss, Trd. R. S. Ortíz Urbina.

personajes, los trajes, los colores, las formas y los contrastes, “*son en el teatro moderno, milagros de la luz*”, esta sentencia de Valle Inclán la recoge como testigo Buero.

Por último, veamos cómo afecta la dimensión estética-semiológica a Buero: “*Luis Iglesias Feijoo, importante estudioso de mi teatro, dijo en uno de sus escritos acerca de mis obras que “Buero no concibe textos sino espectáculos”. Creo que esto es cierto; si yo concibiese sólo textos me dedicaría a escribir novelas u otras cosas, pero no teatro. Yo escribo teatro porque creo que, potencialmente, soy un escenificador de lo que escribo”*. (Para Buero: “*lo ideal es que un buen director escenifique un buen texto*”; O.C, *Coloquios sobre mi teatro*, del Congreso sobre la obra de Antonio Buero Vallejo publicado por M. de Paco, *Cuarenta años de teatro*, Murcia 1988, p. 542).

Levantemos el telón y apliquemos estos fundamentos filosóficos del teatro a la obra de Antonio Buero Vallejo: “*La tragedia seguirá siendo el corazón del teatro*”.



Cartel realizado por el Catedrático de Dibujo, D. Mariano González, I.B-Butarque.

Obra representada por los alumnos de COU de Historia de la Filosofía. Curso 1983-84.

Segunda Parte. *Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo.*

Capítulo 2.-

2.- La persona y la obra de Antonio Buero Vallejo.

2.1.- Biografía y obras de Antonio Buero Vallejo.

Veamos en el siguiente cuadro cronológico la trayectoria vital de su obra, seguiremos su Obra Completa publicada por Espasa Calpe, en de la edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, hasta 1993, completándola por nuestra cuenta hasta la fecha de su muerte en Madrid el 29 de abril de 2000, donde hizo su vida y obra.

1916	Nace el 29 de Septiembre en Guadalajara. Su padre, Francisco, era capitán del Ejército y profesor de Cálculo en la Academia Militar de Ingenieros. Su madre María Cruz, era de Taracena (Guadalajara). Tuvo dos hermanos, Carmen, nacida en 1926, y Francisco, en 1911. Estudió en el Instituto de Bachillerato de Guadalajara donde ya fue un consumado actor de teatro.
1934 - 36	Estudia en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La familia se vino a vivir a Madrid, al ser destinado aquí su padre, quien fue apresado por la policía de la República cuando trabajaba en el taller de propaganda de la F.U.E.(seguidores de la ILE, de Giner de los Ríos), y fusilado, probablemente, en Paracuellos del Jarama en Noviembre de 1936.
1937	Movilizada su quinta, Buero se incorpora a un batallón de infantería, que se entrena en Villarejo de Salvanes.
1938	Se traslada con una unidad del Ejército de Maniobra a Levante. En un hospital de campaña de Benicasim, conoce al poeta Miguel Hernández.
1939 - 46	Al acabar la Guerra Civil es retenido en un campo de concentración de Soneja (Castellón). Trabaja en la reorganización del partido comunista, al que se había afiliado en la contienda, y del que luego se distanciara. Es

	<p>detenido en Mayo de 1939 y condenado a muerte por “adhesión a la rebelión”. Tuvo suerte de no ser ejecutado y le condenaron a 30 años. En la prisión de Conde de Toreno hizo un retrato de Miguel Hernández, en recuerdo a la amistad que les unió en la cárcel. Vuelve a Madrid, donde le encarcelan en la prisión de Santa Rita, y luego al penal de Ocaña, del que salió en libertad condicional; es desterrado a Madrid en Marzo de 1946.</p>
1946 - 48	<p>Se hace socio del Ateneo de Madrid. Pinta autorretratos y publica algún dibujo. El tema de la ceguera se convierte en el argumento central de su primer drama <i>En la ardiente oscuridad</i>, redactado en una semana del mes de Agosto de 1946. Escribe <i>Historia despiadada</i> (que tuvo el título de Victorina) destruída por él; lo mismo que <i>Otro juicio de Salomón</i>, en 1948. Entre 1947 - 48, compuso <i>Historia de una escalera</i>, cuyo título inicial, <i>La escalera</i>, modificó por coincidir con el de una obra de E. García Luengo. De 1948 es <i>Las palabras en la arena</i>, única pieza Bueriana en un acto.</p>
1949	<p>Escribe <i>El terror inmóvil</i> y <i>Aventura en lo gris</i>. Su amigo Ramón de Garcíasol, lo anima a presentarse al Premio Lope de Vega, del Ayuntamiento de Madrid, y lo hace con dos obras: <i>En la ardiente oscuridad</i> (Lema: Tienen ojos y no ven), <i>Historia de una escalera</i> (Lema: Magerit) aquella, finalista, y ésta que gana el premio tiene gran éxito, tanto de la crítica como del público. Estreno: Teatro Español, 14-X-1949. Dirigida por Cayetano Luca de Tena. Al igual que, <i>La tejedora de sueños</i>.</p>
1950	<p>Versión definitiva <i>En la ardiente oscuridad</i>, estrenado en el teatro María Guerrero de Madrid, el 1 de diciembre. Su <i>Historia de una escalera</i>, es llevada al cine por Ignacio F. Iquino. Concluye: <i>La tejedora de sueños</i>.</p>
1951	<p>Pública <i>En la ardiente oscuridad</i>, en la colección Teatro de Ediciones Alfíl, con un “Comentario”, al igual que vendrá haciendo con otros textos.</p>
1952	<p>Estreno de <i>La tejedora de sueños</i>, Teatro Español, 11 de enero. Escribe <i>La señal que se espera</i>, estreno: Teatro Infanta Isabel de Madrid, 21 de mayo.</p>

	Primer estreno de <i>En la ardiente oscuridad</i> , en el Riviera Auditorium de Santa Bárbara, California. Sus obras se representan en todo el mundo.
1953	Estrena: <i>Casi un cuento de hadas</i> , Teatro Alcázar, 10 - 1. C. Luca de Tena, quien también dirige <i>Madrugada</i> , teatro Alcázar 9 de diciembre.
1954	La Dirección General de Cinematografía y Teatro prohíbe el estreno de <i>Aventura en lo gris</i> . En la colección Teatro, figura el segundo acto de <i>El terror inmóvil</i> , con el subtítulo “Fragmentos de una tragedia irrepresentable”. Escribe <i>Irene, o el tesoro</i> . Estreno: M. Guerrero, el 1-12.
1955	Publica <i>Hoy es fiesta</i> . En el diario Informaciones aparece “ <i>Don Homobono</i> ”, irónico artículo contra la censura franquista.
1956	Estreno de <i>Hoy es fiesta</i> , en el Teatro María Guerrero, 20 de septiembre. Dirigida por Claudio de la Torre .Premios Nacional de Teatro y María Rollant. Escribe <i>Una extraña armonía</i> , que no se llegó a estrenar.
1957	Estreno de <i>Las cartas boca abajo</i> , teatro Reina Victoria de Madrid, el 5 de diciembre. Dirigida por Fernando Granada. Premio Nacional de Teatro. En el nº 1 de la revista <i>Primer Acto</i> , aparece el artículo “El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo”. <i>Madrugada</i> va al cine por Tony Román.
1958	Escribe su primer drama histórico, <i>Un soñador para un pueblo</i> , Teatro Español, 18 de diciembre. Dirigida por José Tamayo. Premio nacional de teatro y de la Crítica de Barcelona. En la <i>Enciclopedia del arte escénico, el teatro</i> ; aparece su ensayo sobre “ <i>La tragedia</i> ”.
1959	<i>Hoy es fiesta</i> , recibe el Premio de Teatro de la Fundación Juan March. Daniel Tinayre, dirige en Argentina, una adaptación cinematográfica de <i>En la ardiente oscuridad</i> , que Buero sólo autoriza en España con otro título: <i>Luz en la sombra</i> . Matrimonio con la actriz Victoria Rodríguez.

1960	Escribe <i>Las Meninas</i> , Teatro Español, 9 - 12. Dirigida, J. Tamayo. Crea un éxito de público. Publica “ <i>Un poema y un recuerdo</i> ” a Miguel Hernández, recordando la convivencia con él en la cárcel. Nace su hijo Carlos.
1961	Estreno de su versión de <i>Hamlet, príncipe de Dinamarca</i> , de Shakespeare, Teatro Español, 15 -12. Dirigido por J. Camayo. Nace su hijo Enrique.
1962	Escribe <i>El concierto de San Ovidio</i> , estrenada Teatro Goya, Madrid, 16-XI-1962, dirigida por José Osuna. Premio M. Larra y Crítica de Barcelona.
1963	Se le autoriza para viajar a Francia. Participa como actor en la película <i>Llanto por un bandido</i> , de Carlos Saura y <i>El arte de vivir</i> , de J. Diamante. La revista <i>Cuadernos de Ágora</i> , le dedica un monográfico que incluye un artículo de Buero “ <i>Sobre teatro</i> ”. José Bergamín encabeza una carta de 101 intelectuales españoles (Buero entre ellos) al ministro de Información y Turismo, protestando por el maltrato de la policía a los mineros asturianos. Campaña de silencio contra Buero, no estrena hasta 1967. Muere su madre.
1964	Escribe <i>La doble historia del doctor Valmy</i> .
1966	Estreno de su versión de <i>Madre Coraje y sus hijos</i> , de Brecht, en el Teatro Bellas Artes de Madrid, el 6 de octubre, dirigido por José Tamayo. Ante la falta de recursos económicos viaja a Estados Unidos y durante dos meses, en contra de sus deseos, da conferencias sobre su teatro y sobre “Valle-Inclán y el punto de vista del dramaturgo”, “¿Cómo era Velázquez?”, “Esencia del problema trágico”, “El problema de la esperanza trágica” “El teatro Español después de la Guerra Civil. Miembro de Hispanic Society of America. Escribe <i>El tragaluz</i> .
1967	Estrena <i>El tragaluz</i> , Teatro Bellas Artes, el 7 de octubre, dirigida por José Osuna. Premios el espectador y la crítica y Leopoldo Cano. La crítica consideró el drama como una de sus obras cumbres, que fue 517 veces

	representada. Publicación de estas tres últimas obras en Artes Hispánicas – Hispanic Arts, Universidad de Indiana, (El <i>Dr. Valmy</i> , en edición bilingüe). Escribe <i>Mito</i> , libreto para una ópera cuya música no se llegó a componer, seleccionó a D. Quijote: uno de los grandes mitos, humanos y literarios.
1968	Reposición de <i>Historia de una escalera. La doble historia del Dr. Valmy</i> , prohibida en España, se estrena en versión inglesa de Farris Anderson, en el Gateway Theatre de Chester, en Inglaterra. Publica mito en <i>Primer Acto</i> .
1969	Escribe <i>El sueño de la razón</i> , retenida 5 meses por la censura franquista. Miembro The American Association of Teacher of Spanish and Portuguese
1970	Estreno de <i>El sueño de la razón</i> , Teatro Reina Victoria, el 6 de febrero, dirigida por José Osuna. Asiste en Italia en S. Miniato a su representación. Viaja a Estados Unidos a un simposio sobre su obra, en la Universidad de North Carolina en Chapel Gill, participa con la ponencia “ <i>Las modernas corrientes escénicas vistas por un autor español</i> ”. Ponente en Las Palmas de Gran Canaria, en el XXVII Congreso Mundial de Autores “ <i>Problemas del teatro actual</i> ”. Estreno en español de <i>La doble historia del doctor Valmy</i> , en Middlebury College, Vermont (Estados Unidos).
1971	28 de enero, elegido miembro de número de la Real Academia Española, a propuesta de Vicente Aleixandre, Emilio García Gómez y Pedro Laín Entralgo. Viaja a Montecarlo, al Congreso del Consejo Internacional de Autores Dramáticos. Publica <i>Llegada de los dioses</i> .
1972	Discurso de ingreso en la RAE: <i>García Lorca ante el esperpento</i> . 21-mayo
1973	Publica <i>Tres maestros ante el público</i> , que recoge los ensayos “ <i>De rodillas, en pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)</i> ”, “ <i>El espejo de Las Meninas</i> ” (aparecidos en Revista de Occidente, 1966/1970) “ <i>García Lorca ante el esperpento</i> ”: Discurso RAE.

1974	Estrena <i>La Fundación</i> , Teatro Fígaro de Madrid, 15 de enero. Dirigido por J. Osuna. Premios L. Cano, Mayte, El Espectador y Crítica, F. Teatral.
1975	Comienza a escribir <i>La detonación</i> .
1976	Publicación en España de <i>La doble historia del Doctor Valmy</i> , Teatro Benavente, Madrid, 21 de enero, dirigida por Alberto González Vergel. Medalla de oro de Gaceta Ilustrada. Sufre amenazas anónimas de muerte.
1977	Estreno de <i>La detonación</i> , Teatro Bellas Artes, el 20 de septiembre, dirigida por José Tamayo. Viaje a Caracas a la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones. Miembro fundador de la Unión de Ex – combatientes de la Guerra de España y de la Asociación de Ex - presos y Represaliados de la Guerra Civil.
1978	Publica <i>La detonación</i> . Homenaje a Buero en la Modern Language Association en Nueva York, publicado en la revista <i>Estreno</i> , 1979.
1979	Concluye <i>Jueces en la Noche</i> , Teatro Lara de Madrid, 2 de octubre, dirigida por Alberto González Vergel. Publica en los cuadernos de la cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, <i>El terror inmóvil</i> , que había permanecido 30 años inédita. Asiste como invitado de honor al Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, en Tubinga, dedicado al teatro español del S.XX y a su propia obra, dando una conferencia “De mi teatro”. El Instituto de Bachillerato mixto nº 2 de Guadalajara, es bautizado por acuerdo del Ayuntamiento con el nombre de Antonio Buero Vallejo.
1980	Conferencias en las Universidades de Friburgo, Neuchâtel y Ginebra. Premio Nacional de Teatro por el conjunto de su obra. Escribe <i>Caimán</i> .
1981	Estreno de <i>Caimán</i> , en el Teatro Reina Victoria, el 10 de septiembre, dirigido por Manuel Collado. Publica <i>Caimán</i> y el cuento <i>Diana</i> . Viaja a la URSS, invitado al Congreso de la unión de escritores. Reposición de <i>Las</i>

	<i>cartas boca abajo</i> , en el Teatro Lavapiés, el 14 de diciembre, dirigido por Luis Balaguer, y protagonizada por su mujer, la actriz, Victoria Rodríguez.
1982	Estreno de su versión de <i>El pato silvestre</i> , de Ibsen, en el Teatrro María Guerrero, el 26 de enero, dirigida por José Luis Alonso.
1983	Escribe <i>Diálogo secreto</i> . Pregonero Mayor de las Fiestas de San Isidro.
1984	Estreno de <i>Diálogo secreto</i> , en el Teatro Victoria Eugenia, de S. Sebastián, dirigida por Gustavo Pérez Puig. Medalla Valle – Inclán de la Asociación de Escritores y Artistas. ABC de oro. Publica su libro <i>Marginalia</i> . Asiste en la Universidad de Murcia, a la presentación de Estudios sobre Buero.
1985	Publica <i>Diálogo secreto</i> . Creación del Premio de Teatro Antonio Buero Vallejo, por el Ayuntamiento de Guadalajara.
1986	Reposición de <i>El concierto de San Ovidio</i> , dirigido por Miguel Narros, en el Teatro Español, en el que se celebra el Seminario Internacional sobre “ <i>El concierto de San Ovidio y el teatro de Antonio Buero Vallejo</i> ” y la exposición sobre Buero Vallejo. Cuadernos <i>El público</i> , dedica un monográfico: <i>Regreso a Buero Vallejo</i> . Premio Pablo Iglesias. En junio muere en accidente de automóvil, su hijo menor, el actor Enrique Buero Rodríguez, a cuya memoria está dedicada la obra <i>Lázaro en el laberinto</i> , escrita este año, y estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid, dirigida por Gustavo Pérez Puig. Ese mismo día se le concede a Buero el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes, por primera vez otorgado a un dramaturgo. Premio el Espectador y la Crítica.
1987	Publicación de <i>Lázaro en su laberinto</i> . El discurso de Buero en la entrega del Premio Literario, es editado por el MEC y la editorial Antropos. Exposición sobre Buero en la Biblioteca Nacional. Es nombrado Hijo Predilecto de Guadalajara. Consejero de honor de la Sociedad General de Autores. Se celebra en Murcia el Simposio “Buero Vallejo, cuarenta años

	de Teatro” con participación del autor, de estudiosos de su teatro y de directores de sus obras. En el se presentó el monográficos de la revista <i>Antropos</i> , “ <u><i>La Tragedia, transparencia y cristal de la palabra</i></u> ”.
1988	Comienza <i>Música Cercana</i> . Medalla de oro de Castilla - La Mancha. Socio de Honor de la Sociedad de Escritores y Artistas. Josefina Molina dirige <i>Esquilache</i> , adaptación cinematográfica de <i>Un soñador para un pueblo</i> .
1989	Concluye <i>Música Cercana</i> , estrenada en el Teatro Arriaga, de Bilbao, el 18 de agosto, dirigida por Gustavo Pérez Puig. El tercer Congreso de Literatura Española Contemporánea, en la Universidad de Málaga, tiene como tema <i>El Teatro de Buero Vallejo, texto y espectáculo</i> .
1990	Publica <i>Música Cercana</i> , su versión de <i>El pato silvestre</i> y <i>La galatea</i> , narración escrita en sus primeros años de autor.
1991	Aparece <i>Tentativas Poéticas</i> , que reúne 36 poemas, algunos inéditos, compuestos entre 1949 y 1991. El primer concurso Colección Austral, Espasa Calpe, para alumnos de Enseñanzas Medias, se dedica a “Buero Vallejo: El hombre y su obra”. Presidente de Honor de la Asociación de Autores de Teatro. Homenaje en su ciudad natal, organizado por el Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.
1992	Publica el art. “Acerca de <i>Las Meninas</i> ”. Escribe <i>Las Trampas del Azar</i> .
1993	Homenaje en la I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, celebrado en Alicante. Y en los cursos de verano de la U. Complutense, en El Escorial. Publicación de <i>Libro de estampas</i> , que recoge abundantes muestras de su vocación pictórica, contextos inéditos del autor que las comenta. Antonio Buero Vallejo es galardonado con la medalla de oro al Mérito en Las Bellas Artes.

1994	Aparece su Obra Completa, Espasa Calpe, edición crítica Luis Iglesias y Mariano de Paco. Representación de <i>El sueño de la razón</i> en el Teatro Nacional María Guerrero y en el Dramatem de Estocolmo. Estreno de <i>Las trampas del azar</i> (Teatro Juan Bravo de Segovia, 23 de septiembre).
1996	Jornadas de « <i>Teatro y Filosofía</i> », Universidad Complutense sobre el teatro de Buero. Se publica un número monográfico en la revista <i>Montearabí</i> .
1997	Reposición de <i>El tragaluz</i> . Teatro Lope de Vega, Sevilla, 15 de enero.
1998	El Centro Dramático Nacional realiza un nuevo montaje de <i>La Fundación</i> , presentado en noviembre en el Teatro Campoamor de Oviedo y después en el Teatro Nacional María Guerrero y en distintos lugares de España e Hispanoamérica. El autor la relaciona con <i>La vida es sueño</i> de Calderón.
1999	<i>Misión al pueblo desierto</i> . Teatro Español (8-X), G. P. Puig y M. Recatero
2000	Muere en Madrid, el 29 de abril de 2000.



Esbozo de Autorretrato

2.2.- Antonio Buero Vallejo: esbozo de autorretrato y semblanza personal.

En una carta fechada en Madrid, el 12 de abril de 1992, que conservo como oro en paño, Antonio Buero Vallejo, en respuesta a dos modestos trabajos que le envié, entre otras cosas, me decía: “*Algo fortalecen textos así la vocación de esperanza en que muchos nos encontramos; esencial para mí, pero –debo reconocerlo- un tanto debilitada, hoy, ante el mundo en que estamos. Gracias, también, por ello*”. Creo que, la expresión que le retrata es, sin duda, para mí, “**la vocación de esperanza**”, no es sólo el principio ético de su teatro y su obra, sino de algo más personal, de su vida entera. Y en esto sí que le agradezco a Buero sus letras que se convirtieron para mí en esperanzas. Esta carta original junto a otras dos de Buero, se adjuntan escaneadas al final de la tesis.

“*Me llamo Antonio Buero Vallejo*”. “*De muchacho creí descubrir los valores de la juventud; ahora, como es natural, me pasmo de lo tonto que era entonces y encuentro que los de la madurez son los más auténticos... la vejez es la que nos proporciona los últimos hallazgos. Cuando eso llegue, si llega, me gustaría confirmar lo que hoy me agrada suponer: que el anciano, el hombre y el adolescente no erraron del todo porque nunca dejaron de ser, del todo, el niño que les precedió... Estoy casado con Victoria Rodríguez. El teatro me deparó el encuentro con esta excelente actriz que es, también, una mujer admirable. Tenemos dos hijos Carlos y Enrique (murió de joven en un accidente de tráfico y le dedicó Buero Lázaro en su laberinto). Son muy pequeños aún y todavía nos alegran la vida. Me acuerdo con frecuencia de mis padres: eran también seres corrientes, pero, a su modo, excepcionales... Cada nuevo estreno me lleva, más aún que a la tristeza o a la alegría de su resultado, al colmo del asombro: el asombro de haber estrenado una vez más. (Curiosamente el asombro es un estado de conciencia del que nace la filosofía, según Platón y Aristóteles).*”

“*Soy, pues, escritor, pero soñé con ser pintor. Aún no sé a qué atribuir el cambio de los pinceles por la pluma. Y conste que no es una figura retórica; yo escribo a mano. A mis veintitrés años pensé que yo tendría que escribir, quizá porque la tremenda época en que vivimos iba ya dejando en mí un poso de experiencia personal que parecía requerir más que la expresión pictórica, la literaria. Contribuyeron también sin duda a fijar la idea los diez años duros que pasé entre guerra y posguerra, durante los cuales el aprendiz que yo era se desentrenó decisivamente porque apenas*”

tuve ocasión de pintar. Pero tal vez la razón verdadera fuese que yo no era pintor y que lo comprendí a tiempo. Me puse a escribir teatro en 1946 (*En la ardiente oscuridad*).

Si no fuera por las espontáneas adhesiones que su labor recibe estas hostilidades habitarían tal vez al escritor que las soporta. Yo conocí desde el principio muchas otras, pues **el carácter crítico y, en cierto modo trágico, de mis tentativas escénicas** les venía muy bien a quienes querían configurar a toda costa la estampa de un Buero sombrío, amargado, pesimista y hasta inhumano.

Escribir con honestidad sigue siendo un áspero oficio... escribir posee no obstante su grandes compensaciones. La emoción de una sala que aplaude, la palabra de aliento de quien nada, sino eso, puede darnos; los ojos húmedos de un pobre ser humano desvalido y agradecido, la aprobación de personas a quienes admiramos o estimamos, la lealtad de unos pocos amigos verdaderos, **la pasión de la verdad.**

El último sentido del género trágico se nos revela abierto, no cerrado... Beethoven, que fue un músico trágico, dijo: “Por el dolor, a la alegría”. También la tragedia escénica describe desde su invención un conflicto entre **necesidad y libertad** que, en las tragedias finales de las trilogías helénicas, terminaban con la victoria de esta última.

Si el teatro es un fenómeno social, no por ello deja de ser un arte atendido a las oscuras fuerzas de la intuición, y que sólo obedeciéndolas logrará ser fecundante y evitará su reducción a mero reflejo de otras actividades más claramente racionalizadas. Por eso, cuando los problemas sociales sufren en la escena un tratamiento didáctico procedente de previas generalidades racionales, se podrá estar haciendo sociología, pero no siempre, exactamente, teatro social.

La primera obra que escribí era una tragedia entre ciegos... Como seres humanos, todos ellos quieren ser reales: por su ceguera, quieren ser también más o menos simbólicos, pues todo trozo vivo de lo real está colmado de significaciones implícitas. Mi teatro en el fondo, nunca deja de rastrear en la realidad de los hombres desgarrados entre sus limitaciones y sus anhelos. Pero, ¿por qué? ¿Y por qué si mis criaturas son ciegas, son otras veces sordas, o mudas, o simplemente torpes? Pues porque soy un hombre esperanzado, si, habéis oído bien. Esperanzado, pero no ciego, ni sordo, ni mudo. Y mi esperanza quiere fundarse en la **lúcida** aceptación de nuestras más negativas realidades, que es la única manera posible de superarlas”¹³⁰.

¹³⁰ O. Completa, L. Iglesias y M. de Paco, pág 290 y ss. Textos entresacados.

La metáfora del teatro como *espejo de la vida humana* aludida por Cervantes en *El Quijote*, en la que nos recuerda las palabras de Marco Tulio Cicerón, sirve a Buero para reflejar su obra dramática en el escenario, pero no sólo como retrato de sí mismo mediante sus *dramatis personae*, sino el de nosotros mismos y el de nuestro tiempo. Una de las personas que mejor conocen la vida y la obra de Antonio Buero Vallejo es Patricia W. O'Connor, profesora de la Universidad de Cincinnati, que en su bella obra titulada, "*Antonio Buero Vallejo en sus espejos*", escribe: "*He elegido el **espejo como metáfora central** por ser éste el significado utilizado a menudo por el propio autor para definirse en relación a su obra. Animada por **dos maestros de Buero, Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset**, he intentado captar a Buero en distintos espejos y desde diversos ángulos. Unamuno señala que el hombre es como le ven sus semejantes en combinación con su personal visión de sí mismo, y Ortega afirma que "la verdad integral sólo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo...y yuxtaponiendo las visiones parciales de todos."*¹³¹. En el diccionario de Ferrater Mora, una acepción de la palabra especulación es "*speculum*", espejo, cuyo significado es reflejar una imagen como *reproducción fiel*, la obra del autor, respecto de sí mismo. La metáfora de Buero: "*el teatro es, quizá, nuestro más poderoso espejo antropológico*"¹³².

Prosigue O'Connor su semblanza de Buero citando a Lacan, quien sugiere para la lectura de cualquier escritor tener en cuenta que: "*es un proceso dinámico, un intercambio entre el texto producido por **experiencias y poder retórico de un escritor**, por un lado, y el bagaje vital e imaginativo del **lector que recibe todo a través de su lente de valores**, por otro. Como inevitablemente se distorsiona la imagen al pasar por una lente personal, es útil recurrir a una variedad de perspectivas*".

Patricia O'Connor señala otra faceta esencial de Buero, la de pintor: "*Aun considerando sus variados gustos y numerosas dotes, Buero seguramente habría pintado profesionalmente si las circunstancias no hubieran torcido ese destino. A pesar de haber abandonado los pinceles, sigue siendo el retratista e ilustrador que fue; simplemente se ha convertido ahora en un **pintor filosófico ansioso de dibujar realidades escénicas discursivas para que otros las compartan con él**. Profundamente preocupado por la invidencia como símbolo y apasionado explorador de imposibles iluminaciones, incluso le gusta jugar a ciego, tanteando a oscuras para comprobar su*

¹³¹ O'Connor, P. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid, Fundamentos, 1996, pág. 16.

¹³² Buero Vallejo, A., *El futuro del teatro y otros ensayos*, o.c., pág. 146.

conocimiento de los sitios. Expresando de modo poético las limitaciones humanas. Buero recurre con frecuencia a la **metáfora de la ceguera**, ya que aunque la “**verdad**” es una abstracción, su frustrante búsqueda se comunica mejor a través de una concreción. Se confiesa asimismo “invidente” al asomarse al abismo cósmico, pero su discurso ofrece un rayo de luz en esa oscuridad”. Ese rayo de luz en su obra es la esperanza, trágica, pero esperanza. Verdad que queda patente en toda su dramaturgia.

Por último, O’Connor, ve en él al “*Caballero de la triste figura*. Cautivado por la sencillez de la **ontología oriental y el cristianismo primitivo**. Buero es una especie de Jano filosófico que mira simultáneamente al Este y al Oeste. No obstante estas oposiciones busca el justo medio. Se percibe tanto individuo como parte de un gran todo, y es taoísta, budista y **Buen Samaritano** solidario con sus hermanos. Como ellos, sospecha que el esperado “**hombre nuevo**” se lleva –y se tiene que encontrar- **en el interior de cada uno**. Como a los místicos de Oriente y Occidente, no le costaría nada apartarse del mundo para meditar. Le repelen los extremismos y dogmatismos religiosos, pero le consuela la convalidación de un deseo de paz y de justicia común a muchos cultos...Vacila entre creer que uno elige el destino y que el destino le elige a uno... emprende una odisea interna: **la aventura del héroe frente a lo desconocido**. Escenario de sus exploraciones es el inmenso terreno entre la **fe y la incredulidad**, pero le apoyan en su búsqueda de ilusorias verdades los filósofos, los escritores, los científicos y los artistas. **Tiende mucho a racionalizar las cosas**, pero para el examen de los grandes enigmas no desprecia la **intuición**, reconociendo en ella el **complemento de la lógica**. Luchador **quijotesco** y **soñador con los pies en la tierra**, le inquietan tanto los fenómenos esotéricos imperceptibles como los terrenales de la **justicia material**...

Busca la verdad sin parar y alienta a los demás a la sinceridad absoluta, pero cuida de no poner siempre sus propias cartas boca arriba. Se documenta exhaustivamente al emprender una comedia, pero reconoce que la grandeza de ésta reside en la fantasía bien construida. Expresando tendencias de su propia personalidad, **une realidad e imaginación, contemplación y acción, tragedia y esperanza, razón y emoción, concepto y signo**... Cree sinceramente en la necesidad del amor y del perdón, pero ni ama ni perdona cuando se considera objeto de una injusticia...

...Es **idealista práctico** y, a pesar de sus firmes convicciones de antiguo comunista sobre el valor del trabajo, le atrae la vida desocupada del señorito. Aunque no vacilaría en mendigar por la calle para dar de comer a un hambriento, se moriría antes de insinuar siquiera del modo más oblicuo su interés personal por un privilegio o un premio. **Rechaza el materialismo** y toda ostentación, pero le atan los magistrales cuadros de su sala, porque al arte no es superfluo para él y vivir sin belleza sería un disparate. A pesar de despreciar el narcisismo, es sorprendentemente vanidoso y se deprime ante el espejo que le confirma los implacables estragos del tiempo. Esclavo del deber, trabaja lentamente, con el consuelo de que **“por el deber se llega a la alegría”**... Su mirada se vuelve hacia su interior en busca de su propia **identidad**...La máscara más frecuente de ahora es grave con alguna que otra mueca escéptica, ¿o es una esperanzada melancolía preparada para el desengaño?”¹³³. Este elenco de virtudes y defectos de Buero Vallejo nos acercan a su personalidad para descubrir mejor su obra.

Desde Nietzsche se considera en la filosofía, la influencia decisiva de la biografía de un autor en su obra. Tras la desaparición de una persona, sólo nos quedan sus escritos –o testimonios vivos- para valorar su aportación a la historia; otro de los grandes conocedores de la obra de Buero por su cercanía y amistad personal es Mariano de Paco, quien en su excelente compilación de artículos sobre su biografía y su obra, junto a Francisco Javier Díez de Revenga, han retratado fielmente a un “Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal”, y en cuyo *Apéndice*, se encuentran tres joyas literarias de su juventud que constituyen textos inéditos que revelan sus inquietudes de adolescente, tanto en lo personal, como en lo artístico.

En su magistral semblanza de Buero, Mariano de Paco, se supera a sí mismo respecto a la biografía que incluye la edición crítica de la Obra Completa, junto a Luis Iglesias Feijoo, titulada “Buero será su obra...”, que recoge las palabras de Buero pronunciadas en 1979, y que con motivo de su muerte cobraban especial significación: **“Cuando Buero deje de existir ya no quedará más que su obra y Buero será su obra...”**¹³⁴, prosigue Mariano de Paco a reglón seguido: “Buero sigue estando también para todos, hoy y mañana, porque ha legado el grato recuerdo de su vida y la

¹³³ O.c., textos entresacados, pág. 27, 30 y ss. Hay una referencia a Buero que en una entrevista realizada por Andrés Amoros, en Diario 16 (15-IX-1989), dijo que “habría sido feliz siendo músico”, pág. 37.

¹³⁴ Paco, Mariano de, Díez de Revenga Fco. J., A. Buero Vallejo, *dramaturgo universal*, Cajamurcia, Obra social y cultural, 2001, pág. 149. Cfr. en O.C. Espasa-Calpe, Madrid-1994, p. 519. “De mi teatro”.

impagable herencia de su obra". Y rememora otras palabras de Buero: "*En la infancia está todo o casi todo*".

La biblioteca del padre es un tesoro, no sólo de tratados científicos, sino de humanidades, textos literarios, dramáticos y catálogos pictóricos que llevan a Buero a la afición a la lectura e impulsan su vocación artística por el dibujo (en su ***Libro de estampas***¹³⁵, se recogen dibujos de su adolescencia, entre éstos, de 1932 son "*Evocación de la gran guerra*" y "*Don Quijote y Sancho*" y dos años posterior "***Don Quijote***", "*personaje que se tornaba más complejo cuanto más a él me acercaba*" y que **evoca elementos esenciales de su obra dramática**. De "*No entres*", curioso dibujo de 1933, afirma Buero Vallejo que es "*escenificación y fantasmagoría de mi teatro interior, bajo la carga de las preocupaciones sociales*") la pintura y la música. De pequeño jugaba creando "*un maravilloso teatro infantil*", "*recitando poemas*", leía "*cientos de comedias*", "*era un niño teatral*".

Los tiempos de estudiante del Instituto de Bachillerato de Guadalajara, revelan su veta dramática y su talante de escritor nato, como revela "***El único hombre***" (una de las tres joyas que indicábamos anteriormente) redactado para el concurso literario entre alumnos de Bachillerato y de Magisterio de Guadalajara. Este texto resume a humanidad que procede de la educación familiar, el padre de Buero les conculcó "*la religión de la rectitud*", según Mariano de Paco en palabras del Padre en *El tragaluz*; luego, hace alusión a un mensaje de Buero a su familia: "*Que sean honestos, que sean veraces*", y *conecta lo que sin duda fue lema en su vida (y en su obra "la verdad") con la antigua enseñanza del padre, para quien una de las peores cosas que podían hacer sus hijos era "decir mentiras"*.

Del primer escrito "***El único hombre***", dice Buero: "*Una cosa que parecía un cuento y no era un cuento. Tenía forma narrativa pero con diálogos y otros detalles en los que se insinuaba ya algo de mi teatro*"¹³⁶. Veamos las palabras con las que el joven Buero inicia su relato: "*Estaba desasosegado, intranquilo; no encontraba tema. Por mí cabeza había pasado y repasado muchas veces todo lo grande, todo lo sublime, todo lo hermoso. Pero en vano. Mi capacidad es muy pequeñita y no la suficiente para escribir de las grandes cosas, de los grandes gestos. Me sentía incapaz de elevarme*

¹³⁵ Cfr. Edición a cargo de Mariano de Paco, Murcia Fundación Cultural CAM, 1993. *El libro de estampas* de Buero Vallejo se puede encontrar en la web www.cervantesvirtual.com

¹³⁶ Cfr. Luis Iglesias Freijoo, en A. Buero Vallejo, *dramaturgo universal*, "El primer cuento de Buero Vallejo", O. C., pág. 87. *El único hombre*, primer premio del concurso literario, 16-mayo de 1933.

sobre la **materia humana** –a la que al fin y al cabo tengo cariño-, y abstraerme para disfrutar del supremo goce de **pensar en lo eterno**. Lo mudable y transitorio –y esto ha de ser mi perdición- me atrae demasiado”¹³⁷. El interés de Buero se centra en la materia humana y en lo mudable y transitorio de la misma, es decir, su inquietud es el hombre y el paso del tiempo. Luego visita el Museo del Prado y contempla al Greco y a Velázquez, y sigue ensimismado en sus ensoñaciones de adolescente, decide ir a la tertulia de un antiguo profesor suyo que es un erudito adulator de Marcelino Menéndez y Pelayo, la conversación de los contertulios se centra en la política, y el joven Buero, aventurándose ingenuamente a plantearles su angustia por encontrar un tema para el concurso, les pide consejo y, al final, sólo un tertuliano que es más observador que participante les interpela a todos diciendo:

“¿Por qué no le aconseja Vd. que haga una estadística sobre el número de españoles que no han leído el **Quijote**? ¡Buenos son Vds. para aconsejar! Ustedes, casi todos profesores, no sirven más que para decir tonterías. ¡Maldita sea la hora en que se me ocurrió venir aquí! ¿Pero ustedes no se dan cuenta de **la responsabilidad que tienen el aconsejar a la gente joven**? Pero en fin, esto es predicar en desierto; bien veo que no se dan cuenta. ¡Qué asco! Un caso tan hermoso como este, en el que un muchacho – cosa rara – viene a pedir consejo y guía a los que deberán de ser sus directores, ¡y Vds. no se lo saben dar, le desorientan y le decepcionan! ¡**Qué asco!**...

No haga usted caso, joven – díjome con tristeza y dulzura – de todo lo que le hayan dicho estos señores. Ya ve Vd. que no podrá sacar nada en limpio de ellos. Si mi opinión le merece alguna confianza, yo le ruego que elija el tema que quiera, siempre que este basado en la vida, ¿comprende?, **¡siempre que esté basado en la vida!**...

...Se debe amar y admirar a los clásicos, se debe aprender de ellos, más nunca imitarlos. Aunque sean magníficos, ellos ya nos dieron **su interpretación de la vida** y, ahora, nos toca a nosotros buscar nuevos puntos de vista y esto se ha de conseguir interpretando la vida directamente y, también, sinceramente. Por eso, no solamente en este trabajo, sino en todos los que haga Vd, procure siempre seguir esta norma. No olvide Vd. nunca:

¹³⁷ Cfr. en el Apéndice de la obra anteriormente citada, pág. 296.

QUE LA VIDA ES EL INSTRUMENTO QUE LE SIRVE AL HOMBRE PARA HACER SUS CREACIONES, Y QUE CUANTO MÁS FIRMEMENTE SE APOYE EN ELLA, MÁS VALOR E INTERÉS TENDRÁ SU OBRA...

Yo estaba pasmado. La verdad había salido por la boca de este hombre, para alumbrar el caos de mi cerebro... Así, me invadió un deseo loco de reír y reí, reí locamente, nerviosamente, al sentir llenos mi corazón y mi cerebro por la luz de la verdad”¹³⁸.

Dos cuestiones fundamentales vemos en sus palabras, la primera es la importancia de la lectura como principio pedagógico, y la crítica a la enseñanza de profesores eruditos que imparten conocimientos, pero no educan para la vida, y ésta es, la segunda, que la vida es creación y que la cultura ha de servir a la vida, que cada persona ha de buscar la luz de la verdad, y, que es tarea ineludible el interpretar la vida. Parece que el joven Buero leyó a Nietzsche, y a Ortega que decía: “Es la intuición de la vida humana” la base de mi pensamiento”. “Toda labor de cultura es una interpretación de la vida”. Parece que la clase de filosofía en el bachillerato no cayó en saco roto y que la vida humana manifiesta su misterio en su obra literaria y artística. Tampoco es ajeno a la oposición de vida y razón de Unamuno que, como buen poeta y mejor filósofo, cuyo punto de partida es el hombre de carne y hueso, en su obra *Del sentimiento trágico de la vida*. Esta necesidad de interpretar por sí mismo la vida humana es, sin duda, lo que Buero, según mi intuición, se refiere en el comentario inicial de este escrito, al decir que se “*insinuaba ya algo de su teatro*”.

Otro escrito de juventud son *Temas para un concurso*, publicado en *Gaceta de Bellas Artes*, junto a otro titulado *Por el buen velazquismo. (Prolegómenos para un manifiesto necesario)*, en los nº 451 de 1935, y, nº 453 de 1936, bajo el pseudónimo de Nicolás Pertusato. En el primero Buero escribe *Algo sobre pintura en torno a Velázquez*: “*Sé de sobra que la afirmación que voy a hacer ahora se va a quedar en el aire...Y la afirmación es ésta: Hablo de un Velázquez insuperado, porque ni Goya, ni los impresionistas, ni Zorn, ni Sorolla, ni nadie, en fin, hasta ahora, ha marcado una superación verdadera del concepto óptico Velazqueño. Y esto decepciona, porque plagiando a Nietzsche –y esta es una frase que habría que escribir en la pared de todos*

¹³⁸ O.c. pág 297, 298.

los estudios- tenemos que decir ahora que VELÁZQUEZ ES ALGO QUE TIENE QUE SER SUPERADO".¹³⁹ Esta idea la repite Nietzsche tanto en "Humano demasiado humano", como en "Así habló Zaratustra", en el que escribe: "Que vuestro amor a la vida sea un amor a vuestra más alta esperanza, y que vuestra más alta esperanza sea el pensamiento más alto de la vida. Pero debéis permitir que yo os ordene vuestro pensamiento más alto: EL HOMBRE ES ALGO QUE DEBE SER SUPERADO".¹⁴⁰

Antonio Buero Vallejo nos da un testimonio en Apunte Autobiográfico: "Si debo mi instintiva inclinación al arte y a las letras más cualificados a mi personal sensibilidad, la debo asimismo, en gran medida, a mi padre. Era él un ingeniero militar que gustaba de la literatura y de la pintura a través de espontáneas predilecciones, y en los libros y revistas de su biblioteca, nunca vetados a sus hijos, llegué muy pronto a gozar de Dumas, de Víctor Hugo, de C. Doyle, de M. Leblanc y de otros, no menos que de numerosos libritos y catálogos de pintores antiguos y modernos. A veces traducía en alta voz del inglés, para mi hermano y para mí, en gratas sobremesas, La máquina del tiempo, o nos leía la reciente edición española del Nils Holgersson... En aquellos años aurorales sentí que mi vocación era la pictórica, pero también leía incansablemente... Fui descubriendo hermosuras que me cautivaban: El Alcalde de Zalamea, La vida es sueño, Bécquer, el Romancero, algún inesperado diálogo de Platón que me subyugó como si fuera teatro; y no tardé en embeberme en Julio Verne, Stevenson, Dickens, Swift, en tantos otros, a los que pronto se sumaron los escritores del 98, alternados con Shaw o con Ibsen. Mi formación literaria iba creciendo así poco a poco.

A ello contribuyeron, en el Instituto de mi ciudad natal, algunos inolvidables profesores. Menendezpelayista convicto era don Pedro Serrano, catedrático de Literatura, y nos reíamos a veces de aquella devoción suya; con afecto porque era ameno y sabía interesarnos. (Yo, claro, me gané mi sobresaliente). Don José Albiñana y Mompó, de Latín, no logró aficionarnos a la asignatura lo que he lamentado después tardíamente, pero ¡cuántas ventanas supo abrirnos en las charlas a que su ingenuidad cedía fácilmente ante nuestras astutas instancias! El auxiliar de la misma disciplina, un cura de mente abierta llamado don Claudio Pizarro, estrechó relaciones con varios de nosotros, que nos congregábamos en su casa para discurrir de mil cosas o de escritores muertos y vivos. Vera, de Dibujo; Vergara, de Geografía e Historia; uno o dos más,

¹³⁹ O.c. p. 305. Y M^a Zambrano, *Una visita al Museo del Prado. Antología*. Rev. Antropos, B-1987, p.92.

¹⁴⁰ Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*, intr-trd. Juan Carlos García-Borrón, Barcelona, RBA, 2002, p. 36.

fueron asimismo eficaces orientadores. Don Emilio Guinea, de Ciencias Naturales, loco por la Botánica, devotísimo de Baroja y pintor de acuarelas, me brindó entonces una amistad que ha durado hasta su reciente fallecimiento. Si los planes de estudio eran algo deficientes, tuvimos la compensación de estos humanos e ilusionados maestros.

Entretanto y con algunas lecturas iniciales - de Ortega y de Unamuno entre ellas, cómo no- que los años completarían, fui adentrándome en esa aventura íntima que es la Filosofía. Y al tiempo, en la curiosidad por la ciencia: otra forma de la misma aventura interior para los que no nos entregamos al cultivo de ninguna materia científica. Mi padre sí lo había hecho: era profesor de cálculo en la Academia de Ingenieros. Desde pequeñín y durante muchos años he visto el grabado de Sir Isaac Newton colgado en la pared sobre su mesa de trabajo y, ante mi pregunta, de mi padre recibí la primera noción de la importancia de este sabio. Tendría yo diez u once años cuando le oí someras explicaciones acerca de cómo la teoría de Einstein jugaba con el tiempo y el espacio. Aquello me interesó tanto que, desde entonces, no he dejado de procurar informarme, con la apasionada y reverente ignorancia de un profano irremediable y forzosamente reducido a leer las vulgarizaciones escritas por físicos, biólogos o astrónomos, de cuanto se especula y se descubre acerca de los enigmas del cosmos y del hombre”¹⁴¹.

El sistema educativo padecía una nueva reforma en la época de la Restauración (1874-1930) la del Plan Callejo¹⁴², en la Dictadura de Primo de Rivera, en 1926, como dice Buero los planes de estudios vigentes eran *algo deficientes*, un bachillerato de ciencias y otro de letras, serían como los de Lorca, el Plan de 1903, que se reimplantó para el curso 1931-32, -ya que no se pudo aplicar el proyectado por Fernando de los Ríos para la II República- que consistía en **Elementos de Psicología, Lógica**, en 5º curso de bachillerato, y en 6º, tenían **Ética y Rudimentos de Derecho**. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1934, y de ese tiempo da otro dato personal Buero en su texto autobiográfico, Ocultación y manifestación del autor:

“Recuerdo que, cuando tenía diecisiete años, empecé a escribir unas **“Confesiones”**. Había leído ya las de **Rousseau**, había leído hablar del “Diario”, de

¹⁴¹ O. Completa, II, p. 305-6. Apunte de madurez, publicado en *Antropos*, nº 79, diciembre de 1987.

¹⁴² Lorenzo Vicente, J. A. *Evolución y problemática de la Educación Secundaria Contemporánea en España*, www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/. En www.filosofia.org, *La Enseñanza Oficial de la Filosofía en España, desde 1857. Estudio histórico-crítico*. José España Lledó. Madrid, Librería Hernando, 1900.

*Jules Renard, y era un incansable oteador de toda posible confesión literaria. Mi propósito de adolescente era muy ambicioso: asombrar al mundo con la absoluta sinceridad de pensamiento que estaba dispuesto a verter en el escrito... Las tiré al cesto de los papeles, porque las encontré vacías y “falsas”. **La falta de conocimiento de mí mismo y de la vida, pero sobre todo la falta de dominio de la expresión literaria, me habían impedido expresarme sinceramente...** El escritor no debe confesar. Su manera de darse y ocultarse –las dos cosas que, como paréntesis, caracterizan hasta las “confesiones” más sinceras- **es la libre y creadora labor literaria**¹⁴³. Puede que, al principio de su carrera, escriba unas pueriles confesiones sin interés real y puede que, por una anormal extensión de su puerilismo a la edad adulta, llegue a publicar, en plena madurez literaria, unas rousseaunianas “Confesiones”... Es en el intermedio, en el período de tensa creación teatral o novelística, donde se muestra y grita con apasionada franqueza el fondo anímico del literato, sólo a medias por los argumentos y los tipos de ficción. Allí es donde hay que buscar cómo es él por dentro... Allí es también donde yo me busco y trato de ver claro en mí mismo, como en una especie de psicoanalítico gabinete donde tratase de desentrañar mis propios sueños artísticos. **Porque en sus sueños artísticos es donde está el escritor, como es en sus sueños donde se esconde y se revela el hombre. Y allí, en su obra, es también donde se esconderá y se revelará este oscuro autor que os habla**”.¹⁴⁴ El teatro de los sueños.*

Las citas de textos autobiográficos y de testimonios de personas cercanas al autor son significativas para nuestra investigación: el esbozo del autorretrato del autor, en cuanto persona y en cuanto a su creación literaria, que nos induce a pensar en el *homo absconditus*, de Ernst Bloch. Por ello, como él mismo nos sugiere, vayamos a su obra para conocer mejor su contribución a la mejora de la condición humana.

Enrique Pajón Mecloy ha intuido con claridad la esperanza que significa para la filosofía española el teatro de Buero Vallejo, reflexionando sobre *Llegada de los dioses*, considera que: “*El estudio de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo como **prefiguración de una filosofía nueva**, marcada por el sesgo que ha caracterizado a la cultura española, no se agota, ni mucho menos, en los temas que hemos venido indicando... situar, por ejemplo, el desarrollo de un drama, **Hoy es fiesta**, en el*

¹⁴³ En esta línea de reflexión es muy interesante el artículo de María Zambrano, *La confesión: género literario y método*. Rev. Antropos, monográfico dedicado a M^a Zambrano, Suplementos 2, B-1987, p.57.

¹⁴⁴ *O. Completa*, o.c., pág. 283-84.

transcurso de un día festivo conlleva como partida de partida la radicalidad de ver el mundo con los ojos con los que se ve en un día de fiesta, es decir, conlleva la idea de ver el mundo con los ojos del arte. De esta manera, las palabras finales de Doña Nieves: “Hay una esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...” deben suponer que la esperanza no se tiene, que la realidad no permite una espera optimista; por lo que deberá ser la mente creadora, la mirada que toma como partida de partida un día de fiesta, la que debe dar sentido a esa esperanza que ha de tenerse contra toda esperanza, a pesar de la falta clara de motivos esperanzadores. La esperanza salió de la caja de Pandora porque es el hombre su único depositario... Pensamos, por tanto, que un “Instituto de estudios buerianos”, como prospectiva de una filosofía española está llamando a nuestras puertas...”. El título de este artículo de Enrique Pajón no es una causalidad, Buero Vallejo o la filosofía que vendrá ¹⁴⁵; así como el ejemplo de la esperanza que transmite Hoy es fiesta, porque ésa es la clave simbólica de toda su obra.

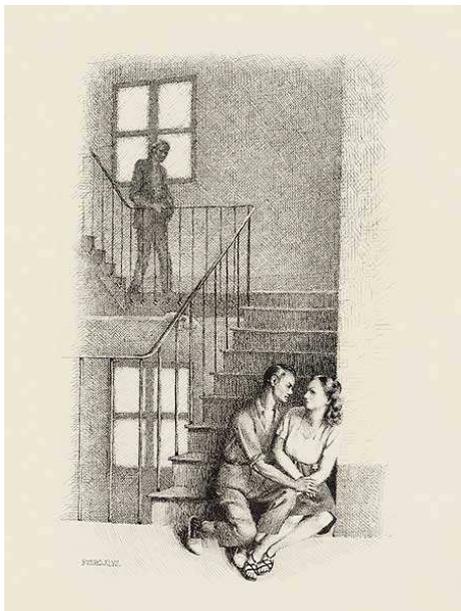
La metodología hermenéutica de las obras seleccionadas van ordenadas por categorías temáticas: sociales, políticas, históricas, psicológicas, éticas y antropológicas. En todas se iniciará con una breve síntesis del argumento de la obra, un análisis de los contenidos filosóficos de los personajes, una reflexión crítica personal y una valoración de las diferentes interpretaciones, tanto del propio autor como de la crítica literaria. Ilustraremos algunas obras de Buero que hemos representado con alumnos de institutos de bachillerato de Madrid, o de obras de otros autores que puedan relacionarse con Buero como son Cervantes, Calderón, Valle-Inclán, Lorca, Unamuno o los trágicos.

Nos hemos guiado, igualmente, además de la Obra Completa reseñada, por las introducciones de los especialistas en la obra de Antonio Buero Vallejo, que han realizado la edición concreta de cada una de sus obras en la Colección Austral de la Editorial Espasa Calpe. Nunca mejor dicho para empezar: *por sus obras les conoceréis*.

¹⁴⁵ Pajón Mecloy, E. *Buero Vallejo o la filosofía que vendrá. Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, o.c, p.185ss. Parece que Buero ha hecho realidad el sueño de Lorca: “Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral... Hay que desterrar de una vez todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura, y tantas otras. No es ni más ni menos que literatura... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual... El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas... **El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.** García Lorca, Federico *Obras Completas. El teatro de nuestro tiempo*. Madrid, Aguilar, p.1767-75, 1810.

3. OBRAS DE TEATRO SOCIAL.

3.1.- HISTORIA DE UNA ESCALERA.



Sinopsis argumental: La obra muestra la vida cotidiana de una comunidad modesta de vecinos típicamente madrileña, así como los conflictos profundos que la vida humana plantea en la convivencia, y, los específicos de la sociedad española tras la guerra civil. En la reconstrucción del país, la pobreza del pueblo, la miseria económica y la desesperanza social ponen a prueba las actitudes éticas de la generación de postguerra de cara al futuro, donde los sueños individuales y familiares, respecto al amor, y los colectivos del éxito socioeconómico, respecto al trabajo, ponen en juego la autenticidad de los actos humanos, y lo que es más grave, las consecuencias que acarrearán a todos con el paso del tiempo. La historia de sus vidas giran en torno a la escalera, lugar de encuentro y testigo mudo de la tragedia humana, por la cual se puede subir y bajar en la vida, dando vueltas sin ver la salida del laberinto ontológico: apariencia y realidad, mentira y verdad, fatalidad y libertad, amor e interés, voluntad e indecisión, deseo o esperanza, felicidad o infelicidad, diálogo o violencia. ***El diálogo y la convivencia como reto permanente para los españoles: la violencia entre las dos Españas.*** Al final cada personaje desvela su verdad: perder el tiempo o aprovecharlo para la vida humana. De nuevo, la generación de los hijos vislumbra los horizontes de la esperanza en la felicidad humana, y sueña con un mundo mejor.

Síntesis comentada de los “diálogos filosóficos” más significativos.

Acto I.- Presentación de personajes y situación social de la vecindad:

La luz. Es la primera palabra del primer personaje del primer acto de la primera obra de Buero, la gran metáfora de la filosofía, *la luz de la verdad*, que escribiera el autor en su primer concurso literario. ¡Qué casualidad! El cobrador de la luz que sube la escalera fatigosamente (apunta la primera acotación, después de

describir el espacio escénico que gira en torno a la escalera). Pasa el recibo de la luz, una vecina, Generosa, símbolo de la generosidad de los pobres, exclama: *¡Dios mío! o al recibo- ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir.* Lamento de la gente humilde por la carestía de la vida –que nos recuerda el cuadro de **Sorolla**: “*Y aún dicen que el pescado es caro*”, cuando al pescador le cuesta la vida-; Paca: *¡Les debería dar vergüenza chuparnos la sangre de esa manera!...Esto se arreglaría como dice mi hijo Urbano, tirando a más de cuatro por el hueco de la escalera.* Aparece el primer gesto de violencia ante la injusticia económica. Doña Asunción: *¡Cuánto lo siento!... me ha cogido después de la compra y mi hijo no está...* Le cortan la luz si no paga, se lo fía su vecino rico don Manuel. Favor que causa ya el primer conflicto de la convivencia.

D. Manuel pregunta a doña Asunción por su hijo Fernando: *En su papelería. Pero no está contento. ¡El sueldo es tan pequeño! Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos (un atributo de la vida de Ortega). Y escribe poesías.* El padre de Elvira dice que *Fernandito no tiene donde caerse muerto. Hija: tú mereces otra cosa.* Elvira: *Ya verás cómo llega muy lejos. ¡Qué importa que no tenga dinero! ¿Para qué quiere mi papaito un yerno rico?* Entra en escena el dinero que, en tiempos de hambre obnubila la mente y se convierte en peso y medida de las personas. Elvira: *Tú lo que necesitas no es un yerno rico, sino un muchacho emprendedor que lleve adelante el negocio. Pues sacas a Fernando de la papelería y le colocas, ¡con un buen sueldo!, en tu agencia.* Trini y Paca critican a doña Asunción porque le pagan el recibo.

Empiezan las envidias a deteriorar la convivencia de la vida cotidiana que ponen a prueba el talante de las personas. Fernando es recriminado por su madre al no a trabajar, y le recuerda que don Manuel les ha pagado el recibo. Malas contestaciones hacia su madre: *¡Déjame en paz! ¿Pareces disfrutar recordándome nuestra pobreza?*

⇒ Este diálogo es el conflicto social más importante de la obra.

Se encuentran en la escalera Urbano y Fernando, éste pregunta: *¿Qué hay por tu fábrica?* Urbano: *Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se syndica a toda prisa. A ver cuando nos imitáis los dependientes.* Fernando: *¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio de esos líos?* Urbano: *Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor de*

todo es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡SOLIDARIDAD! Ésa es nuestra palabra¹⁴⁶. Y esa sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

*Fernando: No me creo nada. **Sólo quiero subir**. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos. Urbano: Y a los demás que les parta un rayo. Fernando: **¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie**. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Yo sé que puedo subir y subiré solo. Urbano: Escucha papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería: no podrás faltar nunca, como has hecho hoy... No podrás tumbarte a hacer versitos ni a pensar en las musarañas: buscarías trabajos particulares y te acostarías a las tres de la mañana contento de ahorrar sueño y dinero. Porque tendrías que ahorrar: quitándolo de la comida, del vestido, del tabaco... Y cuando llevases un montón de años haciendo eso, y ensayando negocios y buscando caminos, acabarías por verte solicitando cualquier miserable empleo por no morirte de hambre... No tienes madera para esa vida. Fernando: Ya lo veremos. Desde mañana mismo...*

*Urbano: Siempre es desde mañana. ¿Por qué no las hecho desde ayer? Porque no puedes. **Porque eres un soñador**. ¡Y un gandul! Fernando: **el tiempo lo dirá todo**. Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces, quien ha llegado más lejos: si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos. Urbano: Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este “casinillo”. Fernando: No es eso. Urbano: **¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir**. Cómo pasan los días y los años... sin que nada cambie. (“Es el tiempo lo que nos mata, y el tiempo es la*

¹⁴⁶ El profesor de la Universidad de La Laguna, Luis Miguel Pino, ha recogido el género epistolar entre Ortega y Gasset y Zambrano, en el fragor del debate en torno a la actitud contemplativa o activa respecto a la política, parece que María Zambrano modera su juvenil ánimo revolucionario, fue acusada en un artículo publicado en *El socialista* de hacer el papel de guerrillera contra Ortega: “La tercera carta del 28-V-1932 nos presenta a una M. Zambrano que está de vuelta de su extremismo: “Fuimos, -escribe María Zambrano-, animosamente a destruir, pensando que habríamos de construir luego... No hemos construido... Hemos perdido la fe y algo más: la solidaridad”. *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*. Universidad de La Laguna, 2005, p. 48. Creo que éste es el mensaje de Buero, aplicable no sólo en la política, sino en la ética personal y social.

espera"¹⁴⁷, decía Machado, en los *Apuntes inéditos de Juan de Mairena*. En *La Esfinge* de Unamuno (A. III), se habla de la niñez y del tiempo: "Ángel: ¡*El tiempo no se dobla ni se revierte! ¡Terrible misterio, cuya cara tantas veces me desvela!*"). Puede ser también una alusión a *Ser y tiempo, "El ser ahí" y la temporalidad*", de Heidegger.

Recuerdan ambos personajes su infancia subiendo y bajando una *escalera que no conduce a ningún sitio*, (símbolo del tiempo y testigo mudo del absurdo y del tedio de la existencia, la sombra de J. P. Sartre ya aparecía en las tertulias literarias, ya se hablaba de *La náusea*, cuyo título inicial era *Melancolía*, escrita en 1938) *rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; (tema del conflicto generacional de Ortega) de vecinos que murmuran de nosotros...soportando humillaciones para poder pagar la casa. Y la luz, las patatas* (eran famosas las *colas* de las patatas que, junto al pan y la leche, eran artículos de primera necesidad). Urbano: *Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo sin cansarte*. Es una afirmación que nos lleva directamente a la ética de la alteridad.

Fernando a Generosa: *¿Y el señor Gregorio?* Generosa: *Muy disgustado...como le retiran por la edad...Y es lo que él dice: "¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?". Y si le dieran un buen retiro... Pero es una miseria, hijo; una miseria. ¡Y a mi Pepe no hay quien lo encarrile! ¡Qué vida!* Fernando habla de Carmina, Generosa: *Carmina es nuestra única alegría. Es buena, trabajadora...Elvira le pide a Fernando que le acompañe a comprar un libro, éste no quiere, y ella responde: ¡Es muy fácil y muy cruel humillar a los demás! Te aprovechas de que te estiman demasiado para devolverte la humillación... Es muy fácil presumir y despreciar a quien nos quiere, a quien está dispuesto a ayudarnos...Paca: a Fernando le descuentan días de sueldo porque no va nunca... ¿Qué hemos hecho para este castigo?... Paca: Sufrir y nada más. ¡Qué asco de vida!*". Ya decía Unamuno, en *Diario íntimo*: **¡Da asco ser hombre!**

Fernando y Carmina recuerdan su infancia cuando fueron novios. Fernando: *Eras una mujercita preciosa. Y sigues siéndolo. ¡Yo no he olvidado! Carmina, aquel tiempo es el único recuerdo maravilloso que conservo en medio de a*

¹⁴⁷ Machado, Antonio, *Juan de Mairena*. Madrid, Alianza, 1981, pág. 48. "El hombre es el gran vaciador del tiempo. Cuando esperamos algo vaciamos el tiempo, nos desatendemos, no inhibimos, desatendemos a cuanto pasa antes de lo esperado...**Pero el tiempo nunca puede ser eliminado...**".

sordidez en que vivimos. Carmina: Si nos ven. Fernando: ¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me ahoga la ordinariéz que nos rodea. Necesito que me quieras. Sino me ayudas, no podré salir adelante.

Los recuerdos de la infancia, como en **Lorca**, son el motor de los proyectos vitales. También Buero Vallejo dice que *en la infancia esta casi todo*. Aparece el amor como esperanza frente al tedio de la desesperación. *Carmina*: ¿Por qué no se lo pides a Elvira?... *Fernando*: ¡Me quieres! ¡Lo sabía!... *Carmina*: ¿Y Elvira? *Fernando*: ¡La detesto! **Quiere cazarme con su dinero. ¡No la puedo ver!** *Fernando*: Carmina, desde mañana voy a trabajar de firme por ti. **Quiero salir de esta pobreza, de este sucio ambiente, y sacarte de aquí** (idea de *La Esfinge* de Unamuno). *Dejar para siempre las broncas entre vecinos... Acabar con la angustia del dinero escaso, de los favores que abochornan, de los padres que nos abruman con su torpeza y su cariño servil, irracional... ¡Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho. Me haré delineante... estudiaré aparejador... solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero. Tú serás mi mujercita, y viviremos en otro barrio. Seguiré estudiando ingeniero. Publicaré un libro de poesías... tendrá mucho éxito. Carmina a Fernando: ¡Qué felices seremos!*

*Realismo e idealismo: el entorno asfixiante y los sueños quijotescos de los personajes.

Acto II.- Pasan diez años que no se notan en nada, la escalera sucia y pobre.

Carmina y su madre Generosa lloran: murió don Gregorio, padre y esposo. *Generosa*: Solas, hija mía. ¡Solas! (Recuerda la película *Solas* de Justo Zambrano). *Dejarme mirar por el balcón. Paca. ¡Déjeme mirar!* Esto nos recuerda a las palabras de **Lorca**: *cuando me muera dejar el balcón abierto*. El marido de Paca, *el Señor Juan* a su hija Trini: *¡A todos nos llega la hora! Pasan las personas, permanece la escalera. Paca: No hay que llorar más. Ahora a vivir... Todos nos tenemos que morir. Es ley de vida. Generosa: quisiera dejar a esta hija... con un hombre de bien... antes de morirme. La Esfinge, Unamuno, Ángel a Martina: ¿Tienes miedo a morirte?, ella: ¡Algún día será!* Machado dice que la idea de la muerte y la idea de Dios son esencialmente apriorísticas.

⇒ *Fernando y Elvira se encuentran y sueñan con sus intereses creados.*

Elvira habla con Fernando (ya casados) sobre si le dan el pésame o no. *Fernando*: Ahora no. En la calle lo decidiremos. Elvira tiene que decidir como siempre:

¿Cuándo vas decidirte a ganar dinero? Ya ves así no podemos vivir. ¡Claro, el señor contaba con el suegro! Pues el suegro se acabó, hijo. Y no se te acaba la mujer no sé por qué. Fernando: ¡Elvira! Elvira: ¡Sí, enfádate porque te dicen las verdades! Tú ibas a ser aparejador, ingeniero, y hasta diputado (revela el prestigio social del diputado en Cortes). Si era el cuento que colocabas a todas. Si hubiera sabido lo que me llevaba... Si hubiera sabido que no eras más un niño mimado. Fernando no le consiente que insulte a su madre: Siempre has dio una niña caprichosa y sin educación. Trini a Pepe: ¿No te da vergüenza haber estado haciendo el golfo mientras tu padre se moría? Pepe: siempre estáis –las mujeres- pensando en el dinero.

⇒ Urbano y Carmina se encuentran y sueñan con sus intereses creados.

Urbano: Carmina...yo te quiero hace muchos años. Tú lo sabes. Perdona que te lo diga hoy: soy un bruto. Es que no quisiera verte pasar privaciones. Ni a ti ni a tu madre. Me harías muy feliz... si me dijeras...que puedo esperar. **Ya sé que no me quieres.** No me extraña, porque yo no valgo nada. Pero yo procuraría hacerte dichosa. Carmina: Yo...había pensado permanecer soltera. Urbano: Entonces que... **te desagrada mi persona.** Aparece el concepto de persona por primera vez y se habla de la función social de misma, donde se valora más el tener que el ser que diría **E. Fromm**, o el mismo **Kant**, con la distinción de cosa y persona y dignidad y precio. Urbano: Ya sé que soy un pobre obrero. No tengo cultura ni puedo aspirar a ser nada importante. Así no tendré que sufrir ninguna decepción, como otros sufren...Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil... Pero si tu me aceptas yo subiré. ¡Subiré, sí! ¡Porque cuando te tenga a mi lado me sentiré lleno de energías para trabajar! Y me perfeccionaré en la mecánica y ganaré más. Viviríamos juntos. Tu madre, tú y yo. Y tú me harías feliz...Carmina: ¡**Tú eres muy bueno!**. Bueno critica el matrimonio sin amor.

Vuelve el diálogo entre Fernando y Elvira, se han cruzado los matrimonios, ninguna de las dos parejas se han casado por amor, sino por otros motivos. Elvira recrimina a Fernando querer entrar él sólo, no a dar el pésame, sino para ver a Carmina. Fernando: Entre Carmina y yo terminó todo hace mucho tiempo. Elvira: No te molestes en fingir. ¿Crees que no doy cuenta de las miraditas que le echas encima, y de cómo procurar hacerte el enconradizo con ella? Fernando: Fantasías. Elvira: ¡A mi nunca me has querido! Te casaste por el dinero de Papá... ¡Y, valgo yo mucho más que ella! Es el momento de la dignidad, aquí vienen a colación las palabras de Machado, en *Juan*

de Mairena (XLVIII): “Porque no he dudado nunca de la dignidad del hombre, no es fácil que yo os enseñe a denigrar a vuestro prójimo. Tal es el principio incommovible de nuestra moral. **Nadie es más que nadie**, como se dice por tierras de Castilla¹⁴⁸”.

⇒ Desenlace trágico del ensueño y la realidad, de mentiras y verdades.

Acto III.- Pasan 20 años. Nuestra época. Escalera humilde de vecinos que el casero pretende disfrazar por su pobreza. No se ve progreso socioeconómico.

Paca protesta indignada con el ladrón del casero que no mantiene la casa; cree que ya no es nada para sus hijos ni para su nieta, murió su marido Juan. Nuevos tiempos, nuevos vecinos, un señor y un joven bien vestido, hablan de nuevos modelos de automóviles. Se cruzan los dos matrimonios, uno de obrero, Urbano y Carmina y una hija Carmina, el otro de empleado, Fernando y Elvira, con dos hijos, Fernandito y Manolín. Paca discute con Carmina hija: **Lo que quiero es que tengas más respeto para la vejez.** Fernando-hijo y Carmina-hija se cruzan por la escalera y se repite la historia de amor, Carmina esquiva a Fernando, éste la retiene, pregunta si no le quiere, Carmina, sí, pero **¡Lo nuestro no puede ser!... Mis padres no quieren.** Fernando: Si me quisieras de verdad no te importaría. Elvira: **Es que me han amenazado y... me han pegado.** Carmina: Y hablan mal de ti... y de tus padres... Olvida lo nuestro. No puede ser... Tengo miedo. Fernando-padre recrimina a Fernando-hijo que esté con Carmina-hija, y que entre en casa, Fernando hijo: **¡No quiero entrar! ¡Ya estoy harto de vuestras estúpidas prohibiciones! ¡Qué tengo que ver yo con vuestros rencores y viejos prejuicios? ¡Por qué no vamos a poder querernos Carmina y yo?** Elvira: **¡Nunca!** Fernando-padre: Tú no lo entiendes. **Pero entre esa familia y nosotros no puede haber noviazgos.** Fernando-hijo: ... **¡Os empeñáis en no comprender que no puedo vivir sin Carmina!** Fernando-padre: Eres tú el que no nos comprendes. Te lo explicaré todo. Elvira: **¡No tienes que explicar nada!** Fernando-hijo: **No os comprendo.**

⇒ Rosa y Trini reconocen la dimensión trágica de sus vidas paralelas.

Rosa y Trini repasan su vida, la primera se lamenta que Pepe, el vividor: Me ha entretenido durante años para dejarme cuando ya no me mira nadie a la cara.

¹⁴⁸ O.c., pág. 297. A renglón seguido dice Don Antonio: “Esto quiere decir... en segundo lugar, que **por mucho que valga un hombre nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.** Fieles a este principio hemos andado los españoles por el mundo sin hacer mal papel. Digan lo que digan”.

Porque sigue bebiendo y trasnochando... Trini: **¡Qué vida!** Rosa: Casi me alegro de no haber tenido hijos con él. ¡Pero yo quisiera haber tenido un niño, Trini! Y hubiera querido que él no fuese como era... y que el niño se le hubiese parecido. Trini: **Las cosas nunca suceden a nuestro gusto.** Plantea la interpretación de Ortega de la modernidad, las cosas –realismo- y el yo –idealismo-, nuestro gusto. Rosa: No. ¡Pero, al menos, un niño! **¡Mi vida se habría llenado con un niño!** Trini: ...la mía también... **Todas las mujeres somos iguales en el fondo.** Tú has sido el escándalo de la familia y yo la víctima. Tú quisiste vivir tu vida y me dediqué a la de los demás. Te juntaste con un hombre y yo sólo conozco el olor de los de la casa... Ya ves: al final hemos venido a fracasar de igual manera. Este diálogo de reminiscencia lorquiana, como en Yerma el niño simboliza el sueño vital de la mujer incomprendida como persona. Se constata la desigualdad social de la mujer que es discriminada igualmente.

⇒ En la otra pareja se repite también la historia de amor con sus hijos.

Urbano a su hija Carmina: **¡Y no quiero que vuelvas a pensar en Fernando!** Es como su padre: un inútil. Urbano a Carmina: (apoyada en la escalera) Un esfuerzo... ¿Te duele el corazón?... Carmina: Nada esto es de la edad... y de las desilusiones. Urbano insiste en ir a otro médico, ella no quiere; él: ¿Cuándo estaremos de acuerdo tú y yo en algo? Carmina: Nunca. Urbano: **¿Por qué te casaste conmigo si no me querías?** Carmina: No te engañé. Tú te empeñaste. Los dos: paciencia. ¿Se repite la historia trágica de los errores humanos? ¿Será el eterno retorno nietzscheano?

⇒ Urbano y Fernando se enfrentan trágicamente a su infelicidad.

Fernando: **Mi hijo es una víctima, como lo fui yo.** A mi hijo le gusta Carmina porque ella se le ha puesto delante. Urbano: Antes la desplomo, que se entienda con tu Fernandito, porque es como tú eras: **Un tenorio y un vago...** ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro a los demás. **¡Pero no te has emancipado, no te has libertado! ¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!** Fernando: **También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad.** Ibais a arreglar las cosas para todos. Urbano: Sí, hasta para los zánganos y cobardes como tú. Carmina a Fernando: **¡Has sido un cobarde toda tu vida! Lo has sido para las cosas más insignificantes y para las más importantes... y tu hijo es como tú, un cobarde, un vago y un embustero.** Urbano:

Porque ella vale mil veces más que él. Fernando: Sí, ¡Te voy a tirar por el hueco de la escalera! Carmina: Porque usted tiene la culpa de todo, ha sido siempre una zalamera y una entrometida. Elvira: Y usted una mosquita muerta, le salió mal la combinación...Fue usted que nunca supo retener a nadie, que no ha sido capaz de **conmover a nadie...ni de conmoverse**. Carmina: ¡Usted en cambio, se conmovió a tiempo! ¡Por eso se lo llevó! Elvira: ¡No tiene derecho a hablar! **Ni usted ni nadie de su familia, puede rozarse con personas decentes...**Urbano: Has sido un cazador de dotes...igual que Pepe. ¡Peor, porque tu has sabido nadar y guardar la ropa! Fernando: ¡No te parto la cabeza porque! Urbano: ¡Porque no te atreves! ¡A tu niño se la partiré yo, como le vea rondar a Carmina. Imagen alumnos, 3º BUP, curso 1982-83:

Alumnos de Ética representando **Historia de una escalera**. I.B. Butarque de Leganés.



⇒ Escena final: la esperanza de felicidad de Fernando y Carmina-hijos.

Carmina-hija: ¡No puede ser! Fernando-hijo: ¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes, no comprenden. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño. Fernando-hijo: Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. **Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera. Me ayudarás a subir. A dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes.** Carmina-hija: Te necesito. Fernando-hijo: Carmina voy a empezar a trabajar por ti. **¡Tengo muchos proyectos! Dejaré a mis padres. No los quiero.** Abandonaremos este nido de rencores y brutalidad. Fernando-hijo: **Si tu cariño no me falta,** emprenderé muchas cosas. En unos años me haré un buen aparejador. **Ganaré mucho dinero** y me solicitaran todas las empresas constructoras. Estaremos casados. Tendremos nuestro

hogar, alegre y limpio. No dejaré de estudiar. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita. *Carmina-hija: Fernando ¡Qué felicidad!*¹⁴⁹ *Fernando: ¡Carmina! Las miradas de los padres están cargadas de una infinita melancolía se cruzan por el hueco de la escalera, sin rozar las miradas ilusionadas de los hijos.*

3.1.1.- Reflexión crítica personal de la obra.

Muchos años antes de que se escribiera sobre filosofía de la vida cotidiana, Buero Vallejo trató mediante sus obras esta realidad de modo ético y estético. Xavier Zubiri explica cómo Sócrates da importancia a esta cuestión filosófica: “*El grave defecto de la filosofía tradicional, para Sócrates, fue el haber desdeñado la vida cotidiana, haberla descalificado como objeto de sabiduría, para pretender después regirla con consideraciones sacadas de las nubes y de las estrellas. Sócrates medita sobre estas cosas usuales y sobre lo que el hombre hace con ellas en la vida...Donde más claramente se percibe el intento socrático es el sentido en que emplea el célebre **conócete a ti mismo**. Esta frase del oráculo de Delfos significaba que el hombre no ha de atribuirse prerrogativas divinas, sino que ha de aprender a mantenerse modestamente en su pura condición humana*”¹⁵⁰. *Historia de una escalera* es la historia de un diálogo con nosotros mismos, un retrato de la vida cotidiana, de la circunstancia que nos ha tocado vivir a cada generación, así cobra significado la luminosa idea de Ortega: “*Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella, no me salvo yo*”.

Paradójicamente, Ortega en su obra *¿Qué es filosofía?*, unas conferencias que, debido al cierre por causas políticas de la Universidad, tuvo que impartir en la *profanidad de un teatro*, habla de la vida como *realidad radical* y en la Lección X, aparece el concepto de *mundo* que aplicaríamos al símbolo de *escalera*. La escena se desarrolla en el *mundo de la escalera*, puesto que es el *mundo de la vida*, en el sentido

¹⁴⁹ “*La felicidad, por consiguiente, es lo mejor, lo más hermoso y lo más agradable, y estas cosas no están separadas como en la inscripción de Delos: “Lo más hermoso es lo más justo, lo mejor, la salud; pero lo más agradable es lograr lo que uno ama”, sino que todas ellas pertenecen a las actividades mejores, y la mejor de todas éstas decimos que es la felicidad.... Pero es evidente que **la felicidad necesita también de los bienes exteriores**...Entonces, la felicidad parece necesitar también de tal prosperidad, y por esta razón algunos identifican la felicidad con la buena suerte, mientras que otros con la virtud.*(1099 a/b).Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, intrd.T. Martínez Manzano tr. J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2000, p.40. La felicidad contemplativa de Aristóteles no es la del drama. Buero en las primeras obras busca la felicidad soñada por las generaciones, difieren en los medios, no en los fines.

El enfoque de Buero está más cerca de Schopenhauer que de Aristóteles, como se desprende del análisis genial que hace de las doctrinas de la felicidad en la Antigüedad, empezando por S. Agustín, en su obra, *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Pílar López de Santa María, Trotta, M-2003, p.188 y ss.

¹⁵⁰ Zubiri, X. *Naturaleza, Historia, Dios*. Editora Nacional, Madrid-1974, pág. 206-7.

que Husserl da a la palabra y que emplea así Ortega: “...*el mundo es lo que está siendo para mí, en dinámico ser frente y contra mí, yo soy el que **actúo sobre él, el que lo mira y lo sueña y lo sufre y lo ama y lo detesta...*** (Lo que representan todos los personajes) *Por esto una realidad que consiste en que un yo vea un mundo, lo piense, lo toque, lo ame o deteste, le entusiasme o le acongoje, lo transforme y aguante y sufra, es lo que desde siempre se llama “vivir”, “mi vida”, “nuestra vida”, la de cada cual...* Y luego se pregunta Ortega: *¿Qué es, pues, vida? No busquen ustedes lejos, no traten de recordar sabidurías aprendidas. **Las verdades fundamentales tienen que estar siempre a mano** porque sólo así son fundamentales”*¹⁵¹. ¿Qué más a mano tenemos que nuestra escalera? Símbolo de nuestra vida e historia, de nuestro tiempo: *Historia de una escalera*. La familia es, circunstancia primera de la persona que se proyecta en la comunidad de vecinos en la que se conforma realidad de la vida cotidiana, esencial, para conocerse a sí mismo y a los demás. El conflicto de la convivencia social se encarna en cada una de las generaciones que, inmersos en la espiral del tiempo, han de asumir su responsabilidad de elegir libremente su proyecto vital, individual y colectivamente.

El conflicto generacional que escenifica *Historia de una escalera* revela cómo se repite la historia de la libre condición humana, sobre todo en el diálogo paralelo al principio y al final de la obra entre las dos parejas de padres y sus respectivos hijos, Carmina y Fernando, cuando éste, ingenuamente, se pregunta: *¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada!* Sófocles contestaría desde su inmemorial *Antígona* que, citamos en el capítulo anterior, al personaje de Buero, en boca del sabio ciego, Tiresias (1024), cuando dice a Creonte: “*Recapacita, pues, hijo, ya que **el equivocarse es común para todos los hombres***”. Estas palabras nos traen también a la memoria la genial expresión de Gregorio Marañón cuando afirma, en sus *Ensayos liberales*,¹⁵² que: “*Mientras la humanidad exista, la cabeza juvenil se levantará frente a la cabeza encanecida. Es inútil protestar. Ello es preciso para el mundo marche... **La guerra eterna de las edades es, pues, una guerra fecunda. Lo importante para que sea, además, una guerra limpia y digna, es que viejos y jóvenes se percaten de que al obrar así cumplen un deber irrevocable, que no vulnera ningún derecho privativo de cada edad.*** “*Cuando yo he dicho a los jóvenes: “**Sed, por deber, rebeldes**”, he añadido siempre: “rebeldes, no con rebeldía sistemática y ciega, sino*

¹⁵¹ Ortega y Gasset, J., *¿Qué es filosofía?*. Intrad. P. Garagorri, Madrid, Rev. Occidente, 1976, p. 220, 224.

¹⁵² Marañón, G., *Ensayos liberales*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1966.

contra lo que no sea justo, y ante todo, contra vuestra propia juventud que está indefectiblemente ribeteada de arbitrariedad”... Lo ejemplar es tener viva la llama del instinto y vivir en rebeldía perpetua contra ella. Y este es el deber supremo de la juventud. Por eso, Carmina y Fernando se rebelan contra algo injusto que les imponen sus padres, sus *estúpidas prohibiciones*, al negarles el sentimiento más fecundo de la vida humana: el amor. Reaparecen los proyectos de juventud, las ilusiones y esperanzas de ser felices. Y vuelve el trasunto de la fidelidad que no es sólo cuestión conyugal –en aquella coyuntura histórica- sino el ser fiel y honrado consigo mismo, y con los demás, y tratándose del amor, si te casas por interés y sin amor, siempre habrá un fracaso vital.

*Hay en la psicología del joven –prosigue Gregorio Marañón- un rasgo que le diferencia fundamentalmente de la psicología del viejo: la casi absoluta falta de recuerdos, y cuando éstos existen, su escasa valoración sentimental. **Todo es en él esperanzas**, mientras en el anciano el caudal de éstas mengua hasta desaparecer... Cada generación adquirirá esta experiencia. Y así debe ser para que el mundo ruede, entre sacudidas y reacciones, hacia un porvenir mejor”.* Para Unamuno “en la vejez – para la que pide respeto Paca a la juventud-, las esperanzas brotan de los recuerdos”.

Para la generación de postguerra del mismo Buero son vigentes las palabras de Ortega: “Cada generación representa un cierta altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada... Para cada generación, **vivir es**, pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en **recibir lo vivido** –ideas, valoraciones, instituciones- por la antecedente; la otra **dejar fluir su espontaneidad**. Su actitud no puede ser la misma ante lo propio que ante lo recibido... Por ser el hombre primariamente voluntad es por lo que luego tiene que ser también inteligencia. Es ésta quien **crea los proyectos** entre los cuales la voluntad ha de decidir, y para ello intenta penetrar hasta la verdad del mundo y del hombre”¹⁵³. Otra alusión de Ortega es “la beligerancia constructiva de la juventud”. El retrato realista e idealista de la vida cotidiana de *Historia de una escalera*, responde al dilema trágico de los personajes y de los matrimonios del drama, reales o posibles: la búsqueda del amor auténtico y/o el asegurarse materialmente la vida. Deben elegir moralmente, honradamente. Es probable que Buero leyera el artículo *Para un Museo Romántico*, de Ortega (1922) que escribe: “Para la persona sólo es goce sumo la intimidad de otra persona; por eso, **la**

¹⁵³ Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1975, p. 16.

*existencia culmina en el amor, donde dos personas se mutua y suprema donación de sí mismas. Se ha exagerado mucho en los últimos tiempos sobre el valor del arte. Y sin que pretenda yo ahora disminuirlo, haré notar que el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte*¹⁵⁴. Urbano: *¿Por qué te casaste conmigo si no me querías?* Carmina: *No te engañé. Tú te empeñaste.* Son felices los matrimonios en los que prevalezca el amor, e infelices en los que prevalezca sólo el interés. Dilemas morales, en Kant diríamos: *dignidad y precio.* En Machado: *Todo necio confunde valor y precio.*

Y a renglón seguido, prosigue Ortega, reflexionando sobre la convivencia, que en la obra se refleja en el vivir como contraposición al morir -Acto II., El Señor Juan: *¡A todos nos llegará la hora!* Paca a la esposa del fallecido, Generosa: *No hay que llorar más. Ahora a vivir. A salir adelante.* Generosa: *¡Era tan bueno mi Gregorio!* Paca: *Todos nos tenemos que morir. Es ley de vida.* Y en este sentido estas palabras de Ortega son escenificadas por Buero: *“La forma soberana de vivir es convivir, y una convivencia cuidada, como se cuida una obra de arte, sería la cima del universo La época en que nosotros hemos sido educados ponía sus cinco sentidos y toda su atención en la política, o en la economía, o en la ciencia; sólo una cosa había en que no paraba miente, sólo una cosa hacía sin intención y a la diablo. **¿Cuál? Vivir.** Afortunadamente, múltiples signos anuncian que los hombres van a corregir este olvido y aplicarán sus mejores esfuerzos a hacer de sus propias vidas un edificio lo más perfecto posible. Se inicia **una nueva forma de la cultura** -la vida selecta y armoniosa-; despierta un arte nuevo: la vida como arte, el refinado sentir, el saber amar, y desdeñar y conversar y sonreír...Frente a ese arte sumo todos los demás, poesía, pintura, música pasan a ocupar un segundo término con mero ornato, fondo y adimento a la vida...Llevamos treinta años buscando qué es lo que falta a la vida española, sin encontrarlo en definitiva. Y es que acaso lo que nos falta es precisamente la vida”*¹⁵⁵. Ortega habla después del sentido estético del vivir, y creo que Buero pinta en el escenario la vida española, como un cuadro costumbrista donde el espectador se siente retratado estéticamente en el vivir. Y también una nueva educación para la tolerancia propugnada por Francisco Giner de los Ríos y todos los institucionistas.

Otra de la claves para comprender la obra es dilucidar la naturaleza ética y filosófica del conflicto entre individuo y sociedad, tema clásico de la filosofía, la actitud

¹⁵⁴ Ortega y Gasset, J., *Verdad y perspectiva, El Espectador, 1916.* Madrid, Alianza, 1984, p.74.

¹⁵⁵ O.C, pág. 75 y 82.

individualista, egoísta ante la vida, y, la actitud solidaria ante la realidad social y política. En toda persona humana hay siempre una doble referencia ética-antropológica: la actitud consigo mismo y con respecto a los demás, y de este conflicto, surgen dos tipos éticos: aquel que piensa, a la hora de actuar, sólo en sí mismo, y no le importan nada los demás; o aquel que piensa, no sólo en sí mismo y, al mismo tiempo, en los demás. Principio de la ética de la alteridad. Entonces se llamaba la **cuestión social**, se interpelaba al individuo a un compromiso con la sociedad, en ese contexto frente a la burguesía aparece la huelga como instrumento de lucha política. Urbano recrimina a Fernando su indiferencia, a pesar de sus *lecturas* -que servirían para transformar la realidad social y política de la dictadura de Franco-, su circunstancia histórica. Y si hay una palabra que sintetiza *Historia de una escalera*, ésa es: **solidaridad**. Aquí si vemos una clara influencia orteguiana en Buero, veamos un texto clave de *Meditaciones del Quijote*: “*He aquí la plenitud española. He aquí una palabra que en toda ocasión podemos blandir como si fuera una lanza. ¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política. Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes, bastaría con que prologáramos sus líneas sobre los demás problemas colectivos para que despertáramos a nueva vida*”¹⁵⁶.

Para Buero, no sólo somos iguales, sino que para ser libres, hemos de ser solidarios. Individualismo frente a solidaridad. Para salir de la pobreza y de la *sordidez del medio ambiente* hay que trabajar duro, en ésa época comienza el pluriempleo, al final de la década de los cuarenta todos buscaban otro trabajillo para *redondear el presupuesto familiar*. Así se hace *camino al andar* por la vida, porque *nadie es más que nadie, es el principio incommovible de la moral*, decía A. Machado. Hay siempre alguien que hace algo por los demás: el hombre solidario y bueno. Antonio Buero Vallejo formula la ética de la solidaridad humana. Es su gran imperativo categórico. Pero no sólo brota de la razón, brota de la experiencia, de la dolorida convivencia entre españoles. En al A. I Fernando a Urbano: *Veremos, para entonces, quien ha llegado más lejos: si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos...* Urbano: *Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo*

¹⁵⁶ Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984, p. 173.

sin cansarte... En el A. III viene la hora de la verdad: Fernando: *¿Me vas a volver a hablar del sindicato?* Urbano: *-No de mi hija Carmina-: Antes la desplomo, que se entienda con tu Fernandito, porque es como tú eras: **Un tenorio y un vago**.* (Se utiliza al mítico personaje dramático de D. Juan Tenorio como un insulto popular). Fernando: *¿Yo un vago?* Urbano: *Sí. ¿Dónde han ido a parar tus proyectos de trabajo? No has sabido hacer más que mirar por encima del hombro a los demás. ¡Pero no te has emancipado, no te has libertado!* *¡Sigues amarrado a esta escalera, como yo, como todos!* Fernando: *También tú ibas a llegar muy lejos con el sindicato y la solidaridad.* Es una lucha entre pragmáticos y utópicos (*los sueños diurnos de la adolescencia que dice Bloch*), activos y contemplativos. ¿Pensaría Buero en la tesis- consigna de las *Tesis sobre Feuerbach* de Marx?, según la denomina el filósofo de la utopía marxista como principio de esperanza, Ernst Bloch, que la traduce haciendo una síntesis entre acción y contemplación: *“Hasta ahora, los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo; pero, además, hay que transformarlo”*¹⁵⁷. Lo cual implica, una epistemología, la verdad no es una cuestión teórica sino práctica, sueño y realidad, presente en este drama social.

Creemos que está latente también otra posibilidad de interpretación, dado que, cuando se escribe esta obra, se elabora en París la **Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948**, y en los debates previos existe un enfrentamiento los que defienden los *derechos individuales*, (Fernando), los países capitalistas o liberales, y los que defienden los *derechos colectivos*, (Urbano), los países socialistas. Fue René Cassin, Premio Nobel de la Paz en 1968, quien redactó los derechos económicos, sociales y culturales, cuyo telón de fondo era el proyecto de la Ilustración. Es la dialéctica entre individualismo y comunitarismo o colectivismo. Las dos primeras generaciones de derechos humanos se encarnaban en los valores de libertad e igualdad, éste último, exigía a su vez, la solidaridad con los más débiles, es decir, la fraternidad, precisamente, lo que necesitaba la sociedad española, sobre todo, después de una Guerra Civil. Por eso, insisto, en que la palabra clave de *Historia de una escalera* es **Solidaridad**, válida no sólo para solucionar el conflicto entre las generaciones, en la sociedad de burgueses y proletarios, en las familias, en las relaciones interpersonales, entre los pueblos, sino ante todo, frente a la condición trágica de la persona humana que,

¹⁵⁷ Cfr. en Ureña Pastor, M., *Ernst Bloch. ¿Un futuro sin Dios?* Madrid, BAC, 1986, p. 91, Tesis 11. Respecto a los sueños diurnos de los adolescentes (p.225), dice Bloch: *“Durante esta edad el amor no deja a nadie solo en el palacio ensoñado o en el mar. Ya no se busca o se fabula la soledad, sino que se hace insostenible, es lo insostenible por antonomasia de la vida que comienza a los 17 años”*... *“El segundo adolescente sueña, por ello, con un mundo mejor, pero habitado siempre por la pareja”*.

unas veces, por su libertad, y otras, por la fatalidad, el caso es que siempre está necesitada de esperanza, trágica, pero esperanza. En *La Esfinge* de Unamuno, el personaje Ángel: ¡**Libertad!**, ¡**Libertad!** ¡**Santa palabra!**, (Acto I / Escena I y XII), ¡**Libertad!** ¡**Libertad!**. ¡**Verdadera libertad!** Hay un paralelismo literario y existencial.

El hombre debe asumir *solidariamente* su circunstancia vital e histórica, individual y colectivamente, y ha de habérselas con la **temporalidad** para dar sentido a su trágica existencia. Y los personajes se enfrentan al paso del tiempo que, como dice Cervantes en *El Quijote: el tiempo es el devorador y consumidor de todas las cosas*; y Ortega sobre Marcel Proust: *es un gran investigador del tiempo perdido como tal*. Urbano: ¡**Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Cómo pasan los días y los años... sin que nada cambie.** ¿Esta expresión tiene connotación política, pues nada cambia en la dictadura? La expresión *le tengo miedo al tiempo*, nos recuerda a E. Fromm, *El miedo a la libertad*, pero va más allá de la interpretación ética-antropológica, es también el miedo a la muerte personal, la escalera es “nuestro mundo”, Buero muestra la muerte del otro como una experiencia metafísica para los supervivientes como en *Ser y Tiempo*¹⁵⁸ plantea Heidegger: el sello de la temporalidad.

Dice doña Asunción respecto a su hijo Fernando: *Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías.* Vemos aquí, la vida como proyecto como en Ortega: “*Por ser el hombre primariamente voluntad es por lo que luego tiene que ser también inteligencia. Es ésta quien crea los proyectos entre los cuales la voluntad ha de decidir, y para ello intenta penetrar hasta la verdad del mundo y del hombre*”¹⁵⁹. Y otra alusión a una cultura literaria y libresca alejada de la vida, y estaríamos ante la búsqueda de una cultura y una educación para la vida, principio fundamental del raciovitalismo de Ortega y Gasset: “*El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo. Dentro de unos pocos años parecerá absurdo que se haya exigido a la vida ponerse al servicio de la cultura. La misión del tiempo nuevo es precisamente convertir la relación y mostrar que es la*

¹⁵⁸ “En semejante “ser con” el muerto ya no es “ahí” fácticamente la persona muerta misma. “Ser con” significa, empero, “ser uno con otro” en el mismo mundo (esto es, la escalera). La persona muerta ha dejado, pero dejado detrás de sí, nuestro “mundo”. Desde éste pueden los supervivientes **ser con ella** todavía”, Heidegger, M., *Ser y tiempo*, trad. José Gaos, México, FCE, 1977, sección II, cap. I. pág. 261.

¹⁵⁹ Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*. O.c., p. 16.

*cultura, la razón, el arte, la ética quienes ha de servir a la vida*¹⁶⁰. Es evidente, que Buero pone el arte dramático al servicio de la vida, y el éxito de público de *Historia de una escalera* fue porque conectó con la generación de la esperanza, el ideal de la juventud para que se movilizará en la lucha contra la dictadura franquista, y el trabajo personal para reconstruir un país desolado por el hambre y la miseria. Buero con su obra dramática fecundó la yerma vida del denominado *páramo cultural* por algún prosista, hecho que refuta al mismo, y burló no pocas veces a la censura del régimen que silenciaba a todo el que no comulgará con sus ideas. Y la cultura y la educación popular que se hacen patentes en su obra dramática son el arma contra la pobreza, único medio con el esfuerzo personal para salir *de la sordidez que nos rodea*, y la posibilidad de estudiar era prepararse para la vida social: *el leer que conlleva el pensar*. Este era un buen consejo para el público que, como decía Lorca, el teatro le debería hacer pensar.

Urbano: *Ya sé que soy un pobre obrero. No tengo cultura ni puedo aspirar a ser nada importante*. Es una denuncia social de la falta de enseñanza pública laica y de una formación profesional práctica. El compromiso social de Buero se manifiesta en varias afirmaciones que desvelan una situación de injusticia de las clases humildes. Los diálogos de los personajes van dejando perlas críticas políticas o sociales a la burguesía como el refrán de aire cervantino: *Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil*. Por ejemplo, se deja caer la injusticia del retiro, o de la miseria de jubilación de los trabajadores que después de trabajar toda su vida, apenas le queda nada. Por solidaridad se invita a *sindicarse a toda prisa*, por la histórica huelga de metalúrgicos de 1918.

Otra crítica social de Buero es, sin duda, a la institución del matrimonio que, en muchas ocasiones, es un apaño que desvirtúa su función ética: el compromiso por el amor, no por el dinero. Obviamente en situaciones de pobreza realza su valor. Elvira a Fernando: *¡A mi nunca me has querido!. Te casaste por el dinero de Papá*. Aquí el texto de *Antígona* es premonitorio (295), cuando dice Creonte: “*Ninguna institución ha surgido peor para los hombres que el dinero. Él saquea las ciudades y hace salir a los hombres de sus hogares. El instruye y trastoca los pensamientos nobles de los hombres para convertirlos en vergonzosas acciones. El enseñó a los hombres a cometer felonías y a reconocer la impiedad de toda acción. Pero cuantos por una recompensa llevaron a cabo cosas tales concluyeron, tarde o temprano, pagando su castigo*”. Trae la

¹⁶⁰ O. c. pág. 56.

desgracia, y de nuevo, el sufrimiento, del que no le libra ninguno de los personajes, excepto los hijos Fernando y Carmina que empiezan su aventura vital, el tiempo les recordará con hechos, su condición humana. La víctima propiciatoria del sufrimiento como tal es el ser humano, es la herencia fundamental del héroe trágico como nos decía Adrados, por eso Fernando se queja que él fue una *víctima* -de su mujer- *como su hijo*, es decir, le echa la culpa a los demás de sus desgracias, para evitar reconocer sus propios errores. Se abre una puerta a la esperanza del cambio individual y colectivo.

Por último, veamos el perspectivismo de Ortega en *El Espectador*:
 “Cada vida es un punto de vista sobre el universo. Cada persona, pueblo, época es un órgano insustituible para la conquista de la verdad. **La verdad integral sólo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo**, y así sucesivamente. Cada individuo es un punto de vista esencial. Dios no es racionalista. Su p. de v. es el de cada uno de nosotros; nuestra verdad parcial es también verdad para Dios. La realidad, precisamente, por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras. Como las de los personajes.

La verdad, lo real, el universo, la vida se quiebra en facetas innumerables, en vertientes, sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista. Lo que ve será un aspecto real del mundo. Y viceversa: **cada hombre tiene una misión de verdad**. Donde está mi pupila no está otra; lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios. **La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales**. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración (ética). En vez de disputar, **integremos nuestra visiones en generosa colaboración espiritual**, y como las riberas independientes se aunan (confluyen) en la gruesa vena del río, **compongamos el torrente de lo real**”¹⁶¹. Historia de una escalera aplica las palabras de Ortega, las perspectivas no son sólo intelectuales, lo que cada uno piensa, sino morales, lo que cada uno hace, que se justifica para no reconocer sus propios errores. Ortega apela a la necesidad del diálogo auténtico para la convivencia: “**integremos nuestra visiones en generosa colaboración espiritual**”. El drama refleja la necesidad de educar intelectual y afectivamente para la convivencia pacífica entre españoles.

¹⁶¹ Ortega y Gasset, J., *Verdad y perspectiva*, *El Espectador*, o.c., p.10.

La huella de la Generación del 98, en *Historia de una escalera*, es evidente. Entre ellos, la de don Miguel de Unamuno -un referente mítico para Buero hasta tal punto que dijo de él que era *el Quijote de nuestro tiempo*-, que en su obra, *Del sentimiento trágico de la vida*, escribe: “Y el más trágico problema de la filosofía es el de conciliar las necesidades intelectuales con las necesidades afectivas y con las volitivas. Como que ahí fracasa toda filosofía que pretende deshacer la eterna y trágica contradicción, base de nuestra existencia...No basta con pensar, hay que sentir nuestro destino... Hay algo que a falta de nombre, llamaremos **el sentimiento trágico de la vida**, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo los hombres individuales, sino los pueblos enteros”¹⁶². La filosofía vislumbrada en *Historia de una escalera*, es de raíz unamuniana, muestra el entorno vital más íntimo de la convivencia social y política –en sentido griego- en el cual pasa el tiempo de nuestra vida y su circunstancia concreta nos desvela el misterio del hombre: la búsqueda de la esperanza, en el sentido de la vida, de la verdad, de la libertad, del amor, las limitaciones de cada uno, el sufrimiento, y la voluntad de lucha para ser feliz, siendo auténticos, no hipócritas en el que las necesidades materiales y el dinero ahoguen las necesidades espirituales. La historia de la escalera es la historia del mundo de la vida, la sucesión coherente de acontecimientos individuales y colectivos, una mirada al pasado para subir la escalera de la vida y sentir el destino de una España mejor.

La última acotación del drama tiene su importancia, tras el último diálogo de Carmina-hija: *¡Fernando, qué felicidad!* Fernando-hijo: *¡Carmina!* (*Las miradas de los padres están cargadas de una infinita melancolía, se cruzan por el hueco de la escalera, sin rozar las miradas ilusionadas de los hijos*). Buero contrapone las miradas de los hijos a las miradas de los padres, en éstos, se revela su trágico destino en la infelicidad por no ser honrados consigo mismos y por su cobardía, como dice el personaje de Unamuno, Felipe en *La Esfinge*: “Cobardía es no entregarse cada uno a su propio natural, desoyendo la voz de la conciencia”. Carmina a Fernando: *¡Has sido un cobarde toda tu vida!* *Lo has sido para las cosas más insignificantes y para las más importantes... y tu hijo es como tú, un cobarde, un vago y un embustero. Nunca se casará con mi hija*. La tragedia de los padres es no decidir en su momento conforme a

¹⁶² Unamuno Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, o.c., p.38-9.

sus sentimientos y, al desoír a su conciencia, aparece el arrepentimiento, la nostalgia, la infinita melancolía. En la ilusión de los hijos retorna la eterna esperanza de la felicidad. Vemos una similitud respecto al conflicto generacional del matrimonio infeliz de *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, por la juventud de la zapatera respecto a su marido viejo.

Otro enfoque que se podría investigar en *Historia de una escalera*, y hacerlo extensivo a toda la obra de Buero, es el de la psicología del crecimiento moral de cada personaje siguiendo la metodología de Lawrence Kohlberg¹⁶³, y a título de ejemplo pondríamos a *Pepe*, el personaje más deleznable, tal vez, al que llamamos el vividor, el típico chulo que vive a costa de su familia y de los demás y que se encuentra en un estadio de juicio moral absolutamente inmaduro e infantil, en la más pura ética heterónoma kantiana, hasta llegar a otros personajes que, paradójicamente de la misma familia padre e hijo, se mueven en el ámbito de la moral autónoma, y que pueden ser auténticos héroes anónimos de la sociedad, de los que nadie se acuerda al tener un papel secundario tanto en la vida como en la escena: *¿Y el señor Gregorio?* Generosa: *Muy disgustado... como le retiran por la edad... Y es lo que él dice: “¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años, si luego le ponen en la calle?”. Y si le dieran un buen retiro... Pero es una miseria, hijo; una miseria. ¡Y a mi Pepe no hay quien lo encarrile! ¡Qué vida! No sé cómo vamos a salir adelante.* El padre un hombre trabajador y honrado. El hijo un holgazán y sinvergüenza. Dado que la metodología de los estadios del razonamiento moral se basa en dilemas morales, tendríamos en las parejas primero, y en los matrimonios después, elementos de juicio en los que se podría ver si prevalece el amor o el interés, la dignidad o el precio de la que habla Kant. Todo ello daría un barómetro moral de la sociedad de la época.

Otro enfoque aplicable al drama de la convivencia, es el de la medicina antropológica o psicosomática que tenía un digno representante en España en la persona de Juan Rof Carballo, que en su obra *Violencia y ternura*, escribe: ***“Si la esencia del diálogo reside en la esperanza de que algo suceda, sólo los seres vivos pueden tomar la iniciativa de un diálogo y, al hacerlo, esperar la iniciativa de aquel con el que se dialoga... Nosotros mismos solemos alargar el diálogo en las situaciones violentas para “evitar acabar a golpes”*** (en la obra hay los conatos de violencia de algunos personajes

¹⁶³ Hersh R., Reimer S., Paolitto D., *El crecimiento moral. De Piaget a Kohlberg*. Introd. L. Kohlberg. Trad. De Carmen Fdez. Aguinaga. Madrid, Narcea, 1984, p. 55-56 (cuadro sinóptico general de los estadios del juicio moral). En pág. 72, figura el decálogo de los principios éticos universales del Est. 6.

que amenazan a otros con tirarles por hueco de la escalera). *Mientras se habla no se dispara. Todo nuestro mundo contemporáneo descansa sobre este apotegma: hablar para reñir. Dialogar para no destruir... En el fondo, porque ante el riesgo del combate no sabemos si entrar en él o escapar. La agresividad es, pues, en el fondo solicitud de diálogo; la violencia, un diálogo frustrado*¹⁶⁴. Elvira: *¡Sí, enfádate porque te dicen las verdades! Tú ibas a ser aparejador, ingeniero, y hasta diputado... Si hubiera sabido que no eras más un niño mimado... La idiota de madre no supo hacer otra cosa que eso: mimarte.* Fernando: *Siempre has dio una niña caprichosa y sin educación.*

Una última consideración sobre *Historia de una escalera*, de la que se ha dicho con acierto que, el drama «contenía una nueva escritura», como dijo Pérez Minik. Efectivamente, la lengua trasmite *la luz de la verdad*, como decía el joven Buero, y de la esperanza que brota de la tragedia misma de la vida humana, a la que dedicaremos un capítulo después del análisis de las obras seleccionadas. El Premio Cervantes, Augusto Roa Bastos, en un artículo en el ABC (26-5-91), *Hispanoamérica saldrá ganando si España cumple con su destino, que es Europa*, y entre sus palabras destacamos aquellas que sentimos en la lectura de la obra de Buero: **“Lo único que yo creo es que la lengua española es la que mejor expresa la condición humana con sus flaquezas y sus misterios. No creo que exista otro idioma que pueda rivalizar con el español a la hora de expresar estos hechos. Me siento orgulloso de dedicar mi amor a la lengua, que lo capital que tiene el ser humano”**. El viento de la palabra levantó el telón de teatro de postguerra con *Historia de una escalera*, y transmitió con la fuerza de la lengua, entendida como alguien dijo, no como cárcel, sino como libertad. La luz de la verdad.

3.1.2.- Buero Vallejo escribe sobre “Historia de una escalera”.

Nuestro dramaturgo hizo una serie de “reflexiones filosóficas”, en forma de autocrítica de sus obras, que sintetizamos en los textos siguientes más significativos:

ABC y Pueblo, Madrid, 14 de octubre de 1949, sobre su *Historia de una escalera*: **“Pretendí hacer una *comedia* en la que lo ambicioso del *propósito estético* se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el público”**.

¹⁶⁴ Rof Carballo, J., *Violencia y ternura*. Madrid, Austral, 1987, pág. 391. Alude a la urdimbre afectiva, y al amor entre padres e hijos, incluidos los malcriados, presentes en el drama, y causa de agresivos reproches; y una cita *L'Idiot de la famille, de Sartre, de P. Verstraeten en su obra “Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique á partir du théâtre politique de Sartre”*, p. 387.

Ante el estreno en Barcelona, El Noticiero Universal, 25 de julio de 1950: “Tres actos y en treinta años. Treinta años vistos de nuestro tiempo, y que no tienen por ello la fisonomía fácil y risueña del sainete, sino la áspera y **angustiada de la tragedia**. Frente a las graves **crisis que el mundo vive, caben dos salidas individuales**: refugiarse en las triviales diversiones que dispersan nuestra vida, o **dar valerosamente cara a los problemas con toda piedad y sinceridad** que nos son posibles. Fue esa mirada, que no teme al **amargo escondido en las cosas, atributo de las más representativas obras de arte españolas**. Por español que, humildemente, no tiene miedo a mirar así, preferí escribir una **sincera comedia de tendencia trágica** a servir al público una divertida frivolidad más... **Busqué la veta de humanidad** que late bajo todos los localismos (A. Machado: “si quieres ser universal, ama a tu pueblo”), y, que, en nuestros días, me parece ver latir apresada y viva entre los grandes límites del hombre que son el espacio y el tiempo, representados por la escalera en el caso de mi obra... **El sentido aleccionador o moral va implícito** en la comedia; no se expresa de una manera concreta, porque la **fuerza del teatro está en las pasiones y en la vida más que en las ideas** y las soluciones absolutas, en sugerir y **conmover más que en afirmar**.

“Los límites del hombre representados la escalera”	
Historia	Escalera
Tiempo	Espacio

Contracrítica de Historia de una escalera en Fotogramas, nº 93, 5 de agosto de 1950: “La propensión a suponer ideas o “sub-ideas” (uno tópico de la crítica de la época que se hacía del teatro de Brecht y de Sartre) como bases de una obra cualquiera es vicio racionalista que no le va bien a mi teatro...pero una obra que aspira a reflejar vida y realidad tiene como idea fundamental la representación de esa misma peculiarísima realidad de la comedia y no otra. Respecto al –endeble- Acto II declara: “Encuentro un arranque interesante y una escena –la declaración de Urbano a Carmina- que se me antoja de lo más sólido y hábil que haya hecho nunca”. El Ideal Gallego, La Coruña, 21 de febrero de 1951: “Lo trágico de la historia de estas vidas sencillas reside en **una férrea limitación de tiempo y espacio, simbolizada por una especie de cárcel que es la escalera** donde se desarrollan. Una cárcel interna en el fondo, que no se abre aunque los personajes pueden refugiarse en el corazón de sus hogares o salir a respirar el aire vivo de las calles...quise resolver escénicamente la acción “de puertas afuera”.

Sobre Historia de una escalera, presentación en Japón, febrero de 1964.

“Esta obra me abrió las puertas del teatro en 1949, en momentos para mí no gratos, todavía **cercana una larga experiencia de preso político**, vivía yo entonces una **existencia oscura y difícil**. En las menudas incidencias de los pobres seres que pueblan mi modesta escalera vecinal **se reflejaron no pocas cosas de mi vida** en aquellos años y no pocas melancolías españolas. Técnicamente, el drama juega con la dificultad, gustosa de vencer para el incipiente hombre de teatro que yo era, de mostrar unas cuantas vidas y unos pocos hogares humildes completamente de puertas afuera de éstos y usando tan sólo del lugar del tránsito que es la escalera que a ellos conduce. Como drama popular y directo que aspira a ser, adopta un definido aire de “sainete”, pero tal vez **lleva dentro una verdadera tragedia**. Tragedia, como tal, esperanzada. He dicho muchas veces, en contra de la opinión común, que **el último sentido de lo trágico es la esperanza**, aunque la obra describa desesperaciones, que las **tragedias se escribieron y se siguen escribiendo para estimular la fortaleza del hombre y no de sus debilidades**. “Historia de una escalera”, acaso trágica, no cierra ninguna puerta, invita, como todo relato trágico, a reflexionar sobre la manera de abrirlas. En tal sentido, **la obra se inserta en ese tipo de teatro “social”** que, para alcanzar su mayor eficacia, estima peligroso un exceso de didactismo y considera que, para que la obra de arte esté viva, ha de expresar implícitamente **los problemas generales a través de seres humanos concretos y singulares”**.

Sobre Historia de una escalera. Texto del programa de la reposición, 31-marzo-1968. “Recordaba yo en los ensayos, **con melancolía**, los de aquel lejano 1949, cuando la estructura de esta obra, que tal vez hoy parezca tradicional y consabida, representaba más bien una **atrevida experiencia**: la de situar toda la acción en el espacio dinámico de una escalera, la de suscitar y resolver el drama entero mediante los naturales incidentes del subir y bajar. Y este recuerdo me despertaba otro más literario, el del título memorable del gran conjunto novelesco proustiano: **“En busca del tiempo perdido”**. Pues, como obra de teatro, esta primera mía **buscaba también algo de nuestro tiempo perdido**. Advierto, pues, que una de mis más hondas preocupaciones dramáticas ha persistido, desde entonces a hoy, en mi teatro”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ O. Completa, o.c., pág.319 y ss. 329; 432-3; y 439-40.

3.1.3.- La crítica literaria y filosófica sobre *Historia de una escalera*.

En este apartado pretendemos sintetizar el rico elenco de reflexiones críticas acerca de la obra que inicia una nueva época en el teatro español de postguerra. Mariano de Paco, gran conocedor de Buero como persona y su obra como dramaturgo, con motivo del 25 aniversario de *Historia de una escalera*, realizó una edición excepcional de *Estudios sobre Buero Vallejo*, en la introducción dice que “*en el teatro convencional y evasivo que entonces se cultivaba Buero dio entrada a una perspectiva distinta, a un propósito diferente de llevar a los escenarios con un nuevo sentido de la vida y los problemas cotidianos, contemplados en su más honda dimensión, por lo que la apariencia realista y la crítica social están dotadas de penetrante simbolismo y poseen una inequívoca dimensión metafísica. Desde entonces, Antonio Buero Vallejo ha venido haciendo un teatro trágico que expresa el desgarramiento interno del hombre entre las limitaciones que padece, los condicionamientos que la sociedad le impone y sus propias miserias y deseos... Historia de una escalera ha tenido un mayor significado porque supuso un cambio radical respecto al teatro de la década anterior... Porque Buero Vallejo es el creador de un sistema dramático total, pero abierto... por medio de la reflexión trágica acerca del ser humano y de su costoso empeño para lograr la libertad y alcanzar la verdad*”¹⁶⁶. Este testimonio nos parece realmente esclarecedor para nuestra investigación que, con la autocrítica de Buero antes reseñada, constituye el núcleo de la sabiduría humana de su teatro de palabra. Por otro lado, para de Mariano de Paco: “*Historia de una escalera... Buero intenta sencillamente reflejar la realidad española que le rodea, hasta ese momento olvidada e ignorada por completa, con un sentido crítico. Esta renovación realista, no exclusiva del teatro... muchos cifraron en Buero el origen de lo que más tarde se denominó “generación realista”...¹⁶⁷ En el escenario los diez años transcurridos “no se notan en nada”. Sólo las personas han cambiado... La infidelidad en el amor es la más notoria muestra de la continuidad de la miseria de los moradores de la escalera... Los buenos deseos, las nobles ilusiones,*

¹⁶⁶ Paco Mariano de, *Estudios sobre Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 1984, pág. 9-10. Edición de M. de Paco, introducción, selección y bibliografía. Colección *Los trabajos de la Cátedra de Teatro*.

¹⁶⁷ O.c., pág. 197. En nota a pie de página, Mariano de Paco dice que el término “**realismo**” posee en ese contexto un fuerte **contenido ético**, oponiéndose a evasión de la realidad. Para Monleón crítica a Casona por entenderlo como un problema puramente artístico... Para Monleón es una opción entre “verdad y mentira”, entre “revelación” y “enmascaramiento”; es decir, una **posición ética** entre todo. El que luego ese realismo acierte o no en sus fórmulas estéticas es otra cuestión. Para M. de Paco, por otra parte hay en la literatura española una acusada **preocupación ética desde la Generación del 98, que también es constante en literatura europea**, sobre todo, a partir de la segunda guerra mundial.

han sido vencidos por el interés...Ni Fernando ni Urbano han conseguido nada de lo que se proponían. Y lo verdaderamente terrible y cruel es que los dos, con pensamientos, deseos y procedimientos y voluntad distintos, se han dejado igualmente derrotar por el tiempo o, en el tiempo". Y Se ha llegado a un fracaso colectivo...la frustración de una necesaria convivencia...Historia de una escalera es un símbolo abierto... -o un símbolo de la Humanidad, el problema de los hijos y la convivencia, ha interpretado Dámaso Santos-...M. de Paco cita a Borel que lo considera "el drama del amor frustrado", y que "no sólo hay que ser verdadero hombre –es decir, fiel a sí mismo- sino que además ser fuerte. A medida que avanza la acción, nos preguntamos si es posible ser lo bastante fuerte para triunfar". Concluye Mariano de Paco: "Y este "éxito" debe entenderse también como posibilidad de vivir con dignidad, realizándose como persona"¹⁶⁸.

Gonzalo Torrente Ballester ha sido quien mejor ha calado el "contenido del pensamiento" de Buero; razón por la cual, el dramaturgo fue discutido por algún sector del público y de la crítica literaria. Para Gonzalo Torrente es: "**Un pensamiento que se expresa dramáticamente...acostumbra a dar forma teatral a u modo de pensar, quizá de sentir también, del público (uno más moderno y otro más decimonónico, provinciano)...toda obra de arte consta de materia y forma (no fondo y forma). Ninguna de ellas existe sin la otra. La forma tiene valor eminentemente instrumental: a mayor perfección, más materia expresada y liberada. Recíprocamente, la materia es la carne de la forma, el material que le permite ser...hay que distinguir entre forma y técnica...la técnica subjetiva, mientras que la forma es objetiva...Allí donde hay palabras que contengan imágenes y conceptos, son los conceptos y las imágenes lo principal y al mismo tiempo el principio de subordinación de los restantes ingredientes, forma incluida...Esto nos lleva a una estética en la que la belleza no es el supremo valor ni nada de su naturaleza...¿Son los personajes y sus acciones la materia dramática del teatro de Buero?...**

Suelo clasificar – prosigue Gonzalo Torrente Ballester- los personajes literarios en tres grupos, ordenados según sus relaciones con la significación. Este elemento de toda obra literaria ha sido perfectamente definido por Sartre: "La signification, image de la transcendance humaine, est comme un dépassement figé de

¹⁶⁸ O.c., p. 201. Para M. de Paco, el miedo al tiempo de Urbano es en un sentido ontológico-existencial.

l'objet par lui-même...Intermediaire entre la chose présente qui la supporte et l'objet absent qu'elle désigne, elle retient en elle un peu de celle_là et annonce déjà celui-ci (Baudelaire, p. 204). Texto que me sirve de fundamento a mi clasificación en personajes: **unívocos, equívocos y multívocos**, según que su significación sea única e inmutable (Harpagón), indeterminada (K, personaje kafkiano de *El Castillo*) o variable históricamente (*Don Quijote, Hamlet*). Pues bien, pienso que la significación es el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero Vallejo. De lo cual resulta que la mayoría de sus personajes pertenecen a la serie unívoca.... Para Torrente Ballester, hay una doble significación: la primera, inmediata, (en el *aquende* del texto dramático podríamos decir, y segunda mediata, en el *allende*, que aparece en casi todas las obras de Buero... y que tienen los siguientes ingredientes:

1.) Una acción o situación generales, que el autor inventa o toma de la tradición histórica y literaria o de la realidad.
2.) Una serie de personajes “en situación”, inventados o reinventados.
3.) Una significación inmediata , que actúa de principio subordinante de la obra.
4.) Una significación mediata , común, sino a todas las obras de Buero, a un grupo importante de ellas. Esta significación mediata está constituida por un pensamiento sobre el hombre o los hombres en general y por una actitud humana, moral , ante ellos vivida por el autor y que constituye el núcleo de su mensaje. La sustancia, pues, del teatro de Buero Vallejo es de naturaleza ética y no estética .

Concluye Torrente Ballester: *Buero es un dramaturgo social sólo en la medida en que es dramaturgo ético. En resumen: El principio subordinante último de todos los elementos del teatro de Buero es su significación ética*¹⁶⁹. Estas lúcidas palabras confirman nuestra intuición fundamental: la metafísica de la tragedia, en Buero, se disfraza de ética. Ya decía Unamuno que *el teatro es la puesta en escena de la moralidad*. Buero es su discípulo dramático predilecto en cuanto al trasunto metafísico, pero hubiera sido su maestro en la tramoya escénica, Buero es un innovador teatral. Alfredo Marqueríe en el prólogo de la primera edición decía que: «lo más importante de

¹⁶⁹ G. Torrente Ballester, *Nota de introducción al Teatro de Buero Vallejo*, en *Estudios sobre Buero*, o.c., p.32 y ss. Textos intercalados. El análisis de Torrente Ballester es el más lúcido de la crítica literaria.

esta pieza dramática es que en ella el protagonista no habla. El personaje principal y fundamental, inmóvil y mudo, es LA ESCALERA de la historia escénica”¹⁷⁰.

Ricardo Doménech, en su obra, El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española, encuentra en Historia de una escalera, dos herencias sintetizadas y trascendidas: “De un lado, el sainete. De otro, el teatro de Unamuno, que en su tiempo se le designaba como “teatro de ideas”- designación cuajada de interesantes significaciones indirectas, pues nos pone en la pista de que hay otro teatro español, más frecuente, que carece de ellas. ...En cuanto al teatro de Unamuno, no necesitamos descubrir ahora sus valores trágicos de primer orden, porque son conocidos y, además, cada día más justamente estimados. Y quizá sea también ocioso decir añadir que a este teatro le faltó un cauce expresivo propiamente dramático, un mayor conocimiento y dominio –por parte del autor- de las formas dramáticas, cualesquiera que fuera su signo. Ricardo Doménech sugiere tres aspectos claves en la génesis y configuración de Historia de una escalera:

1º) Del sainete.	2º) De Unamuno.	3º) Novum dramático
<i>Toma del sainete casi todo su cauce expresivo...p.e., su ambiente, su lenguaje, discusiones de vecindad... y rasgos arquetípicos de personajes que pasan –con severas matizaciones- de lo típico a lo individual.</i>	<i>Toma su visión trágica del hombre y del mundo, su “sentimiento trágico de la vida”, su conciencia de la contradicción (la paradoja) entre la realidad vivida y realidad soñada, y rechazo de soluciones concretas.</i>	<i>Esta singular mixtura de costumbrismo y pathos unamuniano precipita un modelo dramático nuevo, que cierra y sobrepasa dos corrientes anteriores que parecían irreconciliables y antagónicas...”¹⁷¹.</i>

R. Doménech, alude al contenido ético y político: ”¿Qué es Historia de una escalera? La respuesta no ofrece lugar a dudas: **es la historia de una frustración. De una frustración individual y de una frustración colectiva.** Ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido de sucesivas y graves claudicaciones...De manera sencilla queda retratada la psicología de los personajes -el diálogo de Fernando y Urbano, “**activos-contemplativos**” que revelan- su disconformidad con el medio social en que viven y una esperanza en un futuro mejor... -diálogo que termina con- una especie de apuesta...dos maneras opuesta de proyectar la propia vida, de

¹⁷⁰ De re bueriana, en www.cervantesvirtual.com Historia de una escalera, 25 años después. Selc. crítica.

¹⁷¹ Doménech, T., *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid, Gredos, 1979, p.73.

estar en el mundo. Individualista e insolidaria, la primera; y solidaria y colectivista, la segunda. Fracaso no sólo en lo social, profesional o de sí mismos, dice Doménech, sino fracaso en la vida familiar. Y fracaso de la convivencia pacífica, *lo que no se dice, por los sobreentendidos que gravitan en escena: por ejemplo, la guerra civil... que está allí y sus efectos casi se respiran (A. III). El espectador de 1949 sabía muy bien lo que significaban las esperanzas de Urbano... La esperanza democrática de Urbano... Buero definió por entonces Historia de una escalera como apocalipsis (en el sentido riguroso de revelación) de una ciudad que ya no podía ser mostrada en sus rasgos costumbristas... ¿Qué clase de esperanza puede abrigarse desde esa ciudad, desde esa escalera?... Tras referirse a la generación de los padres que se dejaron vencer por la vida... Queda la pregunta cuando cae el telón tras el diálogo de los hijos si van a ser libres para trazar su propio destino, y concluye, Doménech, queda en pie una pregunta. Y con ella, un temor, una esperanza... Una esperanza que es conciencia de la libertad*¹⁷². En el prólogo de su edición *Historia de una escalera*, para él: “La novedad más profundamente original radica en **que ese mismo espacio costumbrista de sainete será el ámbito de la tragedia**. Sin renunciar a ciertos toques coloristas y costumbristas, Buero proyecta un sentimiento trágico de la existencia, de indudable raíz unamuniana, que impregna escenario, personajes, acción. Buero se había propuesto desde el principio escribir un teatro trágico... Buero ve en el sainete... una cierta cobertura, dada la amplia popularidad del sainete, en el marco de la postguerra española: público atrofiado, empresarios que siente horror ante todo lo que huelga a “intelectual”¹⁷³.

Jean-Paul Borel, en su obra *Teatro de lo imposible*, un excelente estudio del teatro español contemporáneo sobre Lorca, Benavente, Unamuno, Valle-Inclán y Buero Vallejo; éste trata entre otros temas claves, la felicidad, el amor o la personalidad, los dos primeros poetizados por Lorca, y el segundo dramatizado por Unamuno, Buero hace una síntesis de los dos poetas que, para Borel, es su herencia de la tradición teatral: “cuyo aspecto esencial es la denuncia **de la imposibilidad de vivir**, para obtener inmediatamente determinadas **afirmaciones de carácter ético... Es la vida diaria**, en las condiciones concretas en que la historia no exige asumirla, incluso cuando la acción se considera como sucedida hace varios siglos (el teatro histórico). Hoy es España... no es posible vivir. Puede tratarse de la miseria social, de la mentira social,

¹⁷² O.c., página 79 y ss. Textos entresacados.

¹⁷³ Buero Vallejo A., *Historia de una escalera. Las Meninas*. R. Doménech, Madrid, Austral, 1982, p.11,12

del conflicto entre el egoísmo, base afectiva de nuestra vida, y otros valores; o del deseo de ayudar a los semejantes en pugna con la fuerza de las conversaciones, del deseo de ser uno mismo combatida por la obligación social de representar el personaje... En Historia de una escalera el autor parte de un problema, el hombre de hoy en el mundo de hoy... es la descripción de esta casa modesta la acción no concentra en un solo personaje, lo cual permite proponer al espectador una serie de actitudes en lugar de imponerle la de un solo héroe. (Individualismo-sindicalismo).

Este drama es ante todo un drama de amor, el drama del amor frustrado... Fernando fracasa por ser infiel a su amor y se casa con Elvira, a quien no ama, pero cuyo padre es relativamente rico... A la otra pareja le pasa algo parecido. Se da una mala elección de valores. Al principio de su vida, estos jóvenes son infieles a lo que hay en ellos de esencial, a su amor; y no respetan el amor de los otros. Y de esta manera violan su propia moral de jóvenes, cuyo supremo valor es el amor. Se han traicionado a sí mismos en lo esencial... No sólo hay que ser hay que se verdadero –es decir, fiel a sí mismo- sino que además ser fuerte, muy fuerte. A medida que avanza la acción, nos preguntamos si es posible ser lo bastante fuerte para triunfar. Por otra parte, comprobamos que es “imposible” triunfar, hacer algo válido en el mundo de hoy... y por otra parte es necesario triunfar. El mundo –o sea, la miseria, las dificultades sociales, la insuficiencia de la educación aparece como un obstáculo insuperable en el camino de la felicidad. Los hijos llenos de ilusiones se aman a despecho de los padres.

Alumnos de Ética representando Historia de una escalera en I.B. Butarque de Leganés.



¿Bastará amarse, **bastará ser fieles a sí mismo y al amor**, bastará el deseo de ser feliz en la felicidad del otro, **para que la lucha contra un mundo duro y abrumador tenga una posibilidad de éxito**? Si el autor no responde a esta pregunta es para obligarnos a hacerlo por nosotros mismos. Cada uno a sí mismo. **El autor nos plantea el problema y nos hace vivir un amor trágico**. El amor es imposible porque el mundo se opone a él con toda la fuerza de sus “valores” propios, de sus aplastantes exigencias. El amor debe triunfar... “**Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas**” dice Fernando hijo a Carmina hija. Se entiende así el carácter abierto de la tragedia... queda una posibilidad de salvación. Esta oportunidad surge en el corazón mismo de lo imposible y le confiere sentido, humanidad. **La tragedia es siempre tragedia de la esperanza**”¹⁷⁴. Es Gabriel Marcel quien mejor relaciona el amor como fuente de esperanza ontológica.

Antonio Sánchez Trigueros, interpreta *Historia de una escalera* de Buero desde la dialéctica del naturalismo y el simbolismo escénico, y recuerda las palabras del autor al poco tiempo del estreno: “*Una comedia no es un tratado, ni siquiera un ensayo; su misión es reflejar la vida, y la vida suele ser más fuerte que las ideas. Claro que debe reflejar la vida para hacernos meditar o sentir sobre ella positivamente*” (Buero, 1950, 155). Después de reseñar una antología crítica de la obra, Sánchez Trigueros, dice que se podría aplicar a este primer Buero las palabras de André Antonine, referidas al autor de *Thérèse Raquin*: “*Zola me enseñó a mirar a mi alrededor en vez de soñar... Pues bien, lo que Zola hizo por mí, lo hizo por una generación entera*”¹⁷⁵. Coincidimos con este enfoque, pues independientemente del carácter trágico de la existencia humana, el conflicto generacional como conflicto trágico, en parte metafórico, no es sólo el de los hijos frente a los padres, sino entre generaciones que tratan de convivir sin violencia.

Prosigue Sánchez Trigueros: “*Ahora bien, esos elementos naturalistas presentes en Historia de una escalera, lo que si proponían era una visión objetiva del mundo, una preocupación por mostrar la verdad y la reproducción fiel de la vida, un deseo de imitación de la realidad, ”le problème humain étudié dans le cadre de la réalité”, que había proclamado Zola (1927,III); una voluntad de presentar la realidad en toda su crudeza y ofrecer al público “unos episodios reales”, de analizar*

¹⁷⁴ Borel, J. P., *Teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*. Prólogo G. Torrente Ballester. Madrid, Guadarrama, 1966, pág. 227 y ss. En *Estudios sobre Buero Vallejo*, Borel tiene un artículo, *Buero. Teatro y Política*, o.c., pág. 37.

¹⁷⁵ Sánchez Trigueros A., *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Málaga, Antropos, 1989, p. 101ss. Edic. dirigida por C. Cuevas García. Actas III Congreso de Literatura Española Contemporánea.

*metódicamente el medio y su influencia sobre un hombre dominado o condicionado, en Buero sólo parcialmente, por unos determinismos sociales; un deseo de cargar el acento sobre las miserias sociales y también de delimitar las convenciones escénicas. Intento pues de **toma de conciencia de la realidad, de descripción global de esa realidad y preocupación por la objetividad**... Buero pues, había relanzado con Historia de una escalera una de las principales aportaciones del naturalismo escénico a la historia del teatro: la de haber demostrado que **la realidad es el punto de partida de la creación artística** (Bablet, 1983, 137).*

Para Iglesias Feijoo –prosigue Sánchez Trigueros- *“Buero es un dramaturgo que escribe un teatro en esencia tradicional, en línea de lo que se llama Pièce bien faite... Se trata, por tanto, de obras basadas en el realismo, la verosimilitud, con un espacio escénico que es reproducción –la mimesis de Aristóteles- de lugares reales o que podrían tener realidad, **los caracteres** bien perfilados a través del diálogo, **revelarán los conflictos que encarnan los personajes** y el tiempo será un fluir continuo dentro de cada acto... Pero el concepto de realismo que Buero practicaba es... un **realismo simbólico** que tiene en Ibsen un modelo muy claro (Iglesias, 1978, 587-88).*

Concluye Sánchez Trigueros: *“Una escenográfica calificada de insólita respecto a los decorados habituales; Buero “a los tresillos y decorados aristocráticos, oponía la asfixiante escalera” (Monleón, 1968,62)... “Una escenografía que no es un simple testigo, sino un elemento que interviene directamente en el drama, y en parte, a la manera naturalista, condiciona los hechos y los personajes... Y digo en parte, o sea punto de partida, por la **dialéctica bueriana** que aquí se despliega entre **necesidad y libertad**, la escalera representaría la necesidad condicionante y también la libertad de salida (**esperanza-desesperación**), con lo que la escalera representa no ya como un símbolo unívoco o codificado históricamente, sino como un símbolo ambiguo y abierto... **Lugar de encuentro semipúblico**, urbano –no es interior familiar sino ámbito colectivo-, pero se **permite el rincón individual**. Es el lugar de los ritos de iniciación: allí aman los jóvenes y fuman a escondidas los adolescentes”¹⁷⁶. Y podríamos añadir, donde sueñan los adolescentes: el “casinillo” de verdades, de mentiras y de esperanzas.*

¹⁷⁶ O.c., pág. 103-109. Textos entresacados.

Francisco Ruiz Ramón, en su obra, *Historia del teatro español. Siglo XX*, hace referencia en su repaso de las principales contribuciones de la crítica literaria de la obra a García Pavón: “*La escalera que suben y bajan dos generaciones con la misma angustia, estrechez y desilusión de progresar, es imagen simbólica de la gran barrera que divide a los hombres en una serie de estadios económicos y de oportunidad social, sin la menor concesión en treinta años*”¹⁷⁷. A renglón seguido Ruiz Ramón aplica los atributos de la vida de Ortega, de su obra *¿Qué es filosofía?*, fatalidad y libertad: “*Aparentemente, el mundo social parece actuar como fatalidad sobre las criaturas dramáticas encadenadas a unas circunstancias de las que no logran liberarse, apresadas dentro de un espacio inmutable en donde han fracasado, fracasan y fracasarán los sueños y las esperanzas de los personajes y en donde la angustia del tiempo que pasa y no cambia nada es la experiencia radical de cada uno de ellos. Pero esta fatalidad que actúa con la fuerza del destino en el drama, no es más que una cara del problema humano planteado por el dramaturgo. La otra, importante como la primera y realmente decisiva, es la libertad. Cada uno de los personajes proyecta su ser en sus sueños y esperanzas, tras lo que se revela sus más entrañables voliciones y aspiraciones. Cada uno de ellos es culpable de haber elegido mal, de haber elegido contra sí mismo, traicionando con sus actos sus mismos sueños y esperanzas. El origen del fracaso no está sólo en el mundo sino en la persona. Sólo un acto de auténtica libertad, fundado en la vocación por la verdad, hubiera podido liberar a los personajes de esa “escalera”, por donde suben y bajan porque no han realizado el único acto capaz de salvarles. La escalera es así no sólo signo de la inmovilidad social, sino signo de la inmovilidad personal. Lo planteado y explorado en el drama es esa mutua y misteriosa interrelación entre mundo y persona, entre determinación social y determinación individual...La inautenticidad le ha conducido a la infelicidad*”. Concluye Ruiz Ramón su lúcida interpretación que compartimos, pues no olvida el umbral de la esperanza que separa a los personajes del público: “*No olvidemos las palabras de Buero: “El último y mayor efecto de la tragedia es un acto de fe”. Acto de fe personal e intransferible, no del dramaturgo sólo, sino a cada espectador, a quien aquél, sin embargo, le ha propuesto algo en su drama: la necesidad de la verdad*”¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Cfr. García Pavón, Fco., *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962, pág. 139.

¹⁷⁸ Ruiz Ramón, Fco., *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1984, pág. 342-344.

Enrique Pajón Mecloy, con su obra *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, será el último testimonio de esta selección crítica de *Historia de una escalera*, que entra de lleno en los aspectos filosóficos con una clara orientación propedéutica de la cultura española que subyace en el teatro de Buero, reclama una mayor atención para los valores simbólicos (estéticos) y antropológicos, pues hasta ahora, como hemos visto han prevalecido los valores sociales e históricos de la obra, y relaciona el concepto del hombre masa (de raigambre orteguiana) con el de persona y personalidad. Sólo en dos ocasiones observamos que aparece el término persona: Carmina: *Yo...había pensado permanecer soltera*. Urbano: *Te desagrada mi persona*. Elvira: *¡No tiene derecho a hablar! Ni usted ni nadie de su familia, puede rozarse con personas decentes...*

Para Enrique Pajón: “Estos conceptos pueden aclarársenos un tanto si recordamos que el **individuo hombre**, al abrirse a lo humano, al verse y amarse en los otros, en suma, **al humanizarse, se convierte en persona**. (Lo que llama E. Mounier, el proceso de personalización). En el paralelo colectivo, si los individuos de un grupo gregario evolucionan y se hacen personas la masa se convierte en sociedad... (Idea de Ortega de *La rebelión de las masas*, el hombre masa, ávido sólo derechos). La acción tiene lugar, según comenta el propio Buero, de “puertas afuera”. Es decir: se trata de un conflicto de extraversión, de un problema suscitado **al enfrentarse el individuo con el mundo** de los entes que componen su entorno. **El fluir del tiempo**, en consecuencia, **debe ser el protagonista de la obra**, en caso de entender que **el protagonista es el hombre**. En las **profundidades metafísicas** del tema, podrán invertirse los papeles, y entonces esa *Historia de una escalera*, ese “afuera” que la escalera personifica sería el verdadero protagonista contra el que luchan los personajes, los seres humanos que suben y bajan por ella en el **tiempo que dura la historia...** Es el tiempo el mayor obstáculo de la vida de aquellos convecinos, de aquellos viajeros que Buero hace pasar frente a la Esfinge, presta a devorarlos: Fernando: *¡Es que le tengo miedo al tiempo!...*”¹⁷⁹. Aludiendo al texto antes reseñado.

¹⁷⁹ Pajón Mecloy Enrique, *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Madrid, Edición del autor, 1986, p.259s.

3. 2.- En la ardiente oscuridad.-

Sinopsis argumental: *En la ardiente oscuridad* es la primera obra que escribió Buero en 1946, que junto a *Historia de una escalera* fue presentada al Premio Lope de Vega; es una obra de juventud y, por tanto, encierra en sí hondas intuiciones éticas y estéticas que trasluce en el texto dramático y en el espectáculo. Prueba de ello es que utiliza de forma impactante los efectos de inmersión con los que se ilumina y oscurece, no sólo el escenario, sino la sala del público consiguiendo la total identificación de espectadores y actores. La metáfora de la **luz de la verdad** del joven Buero entra en escena. La acción se desarrolla en un centro de enseñanza para jóvenes ciegos que, aparentemente, viven felices en su mundo de ilusión y están adaptados a una pedagogía conformista, pues tienen claro que, al ser ciegos, deben acomodarse a las circunstancias, lo que no es óbice para que presuman de tener una moral de acero. Todo eso hasta que lleva un joven ciego Ignacio que, revoluciona sus vidas personal y colectivamente, al traer la luz de la verdad trágica de la ceguera, a la que se oponen todos. Dialogando convierte a una chica, Juana -novia de Carlos, el líder ciego que está alienado con los intereses creados del centro-, que es la única que comprende a Ignacio, razón por la que se enamora de ella, en su intento de abrir caminos hacia el mundo verdadero que los libere de la alucinación personal y colectiva. Ignacio será el culpable del sufrimiento en la Institución educativa que debería dar ejemplo de honestidad. Empieza a realizarse su sueño pero se frustra con la muerte de Ignacio, en extrañas circunstancias, y acaban sus esperanzas en el amor de Juana y en la pedagogía de la esperanza en la luz, que durante toda su existencia le hace vivir en la más ardiente oscuridad, pero que, dolorosamente, al morir, le hace ser libre.

Las dedicatorias previas al texto merecen algún comentario, la primera es del Evangelio de San Juan (I, 5): “*Y la luz en las tinieblas resplandece; más las tinieblas no la comprendieron*”. El mensaje de Buero pudiera ser también que, el contenido de la obra, tuviera como destinatarios a los creyentes y a los cristianos: Cristo es la luz. Y el primer mandamiento es el amor de Dios: ama a tu prójimo como a ti mismo.



La segunda es un fragmento del poema de Miguel Hernández, *Hijo de la luz y la sombra*. El *poeta necesario*, le llamaba Antonio Buero.

La sombra es el nidal íntimo, incandescente,
la visible ceguera puesta sobre quien ama.
Provoca los abrazos íntima, ciegamente,
y recoge en sus cuevas cuanto la luz derrama.

(Hijo de la sombra)

Miguel Hernández retratado por Buero.

Miguel Hernández, en su obra *Teatro en la guerra*, “en una nota previa dice lo que entiende por **teatro noble y aleccionador, en contra del “obsceno y mentiroso teatro de la burguesía”**. Y exclama: “¡Fuera de aquí, de los ojos y las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirvan para otra cosa que para **mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón relucientes de los españoles**”. En otro lugar dice: “Con mi poesía y **mi teatro**, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, **trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte**”. Así nos relata M^a Gracia Ifach, en su obra sobre Miguel Hernández, su idea del teatro y recogemos un testimonio de Buero que evoca su amistad con M. Hernández en la prisión de Toreno: “Cualesquiera que fuese la razón final de aquellas palabras de Miguel, una cosa es clara: las decía un gran poeta reconocido como tal y que estaba gestando algunas de sus más grandes creaciones. Plantearse en condiciones tales la posibilidad de volver a escribir poesía, es el **privilegio de un hombre excepcional, superior a su obra**. Sospecho lo que en realidad se preguntaba: si, como hombre a secas, no tendría objetivos más altos que buscar o, también, **formas de servicio a sus semejantes más auténticos...**”. (El mismo Buero grabaría en lo más hondo de su corazón aquellas palabras que se proyectarían siempre en las luces y en las sombras de su teatro-). “Más adelante, dice Miguel Hernández: “La cárcel me está volviendo viejo y serio antes de tiempo. Y en los instantes más dramáticos de su vida –prosigue M^a G. Ifach- supo

*sonreír Miguel. Lo expresa en un bello poema. A lo largo de su cautiverio el poeta no perdió la esperanza de recobrar su autenticidad.”*¹⁸⁰

<p><i>Sonreír, con la alegre tristeza del olivo, esperar, no cansarte de esperar la alegría. Sonriamos, doremos la luz de cada día en esta alegre y triste vanidad de ser vivo.</i></p>	<p><i>Un ser ardiente, claro de deseos, alado, quiso ascender, tener la libertad por nido. Quiso olvidar que el hombre se aleja encadenado. Donde faltaban plumas puso valor y olvido.</i></p>
---	--

En la ardiente oscuridad el espacio escénico interior semiabierto por una portalada que da a la terraza exterior con árboles al fondo que dan al ambiente una gozosa claridad submarina, propia de la primavera. Las cristaleras continúan fuera de la escena formando la entrada de una galería... Las acotaciones nos hacen imaginar simbólicamente el Mito de la Caverna de Platón. El mismo título *En la ardiente oscuridad* remite a la **metáfora de la luz**, y en filosofía, si hay una metáfora esencial es, sin duda, *la luz de la verdad*, expresión genial del joven Buero. Y, no menor en la literatura, pues el gran poeta aedo, Homero, ciego dice la leyenda, no ha dejado de iluminar con su poesía épica a la cultura occidental.

Y, Buero en vida, vio *El rayo que no cesa del poeta necesario*, como él llamaba a su entrañable Miguel Hernández, con el que compartió miedos y esperanzas en la cárcel, experiencia que se proyecta, al igual que en *Historia de una escalera*, en esta obra. Los límites físicos de la libertad en la cárcel es el centro penitenciario. Los límites metafísicos son la privación y la humillación de la persona del prisionero, si esa situación es fruto de la injusticia. Como Platón, con Sócrates, pudiera ser que Buero, con Miguel Hernández, pensara que en esta injusta vida: no hay peor ciego que el que no quiere ver. Los hombres miramos a este mundo terrenal como si no hubiera otro, y somos ciegos ante el mundo poético. La dedicatoria al poeta camina de la sombra a la luz. El gran poeta romántico alemán Goethe, en su agonía, clamaba: ¡Luz, más Luz!

¹⁸⁰ Cfr. M^a de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona, Plaza & Janes, 1975, p 200, 265 y 281. El primer texto fue incluido en la versión de *Sócrates*, de Enrique Llovet, representada por Adolfo Marsillach en el Teatro de la Comedia de Madrid, en 1973. Nosotros adaptamos este *Sócrates*, en una dramatización realizada por alumnos de Ética de 1º de BUP, en el *I. B. García Morato*. Cuatro Vientos, Madrid, curso 1987-988, y la J. Primera de *La vida es sueño*, de Calderón, en F^a de 3º de BUP.

En ocasiones, he oído decir a los alumnos que el instituto es una cárcel, como lo es *En la ardiente oscuridad*, donde los personajes no eligen, se encuentran con una *limitación* originaria: son físicamente ciegos. Digo física porque, intelectualmente, no lo son. Como profesor he tenido dos alumnas ciegas, una con un rendimiento académico normal, y, otra excelente, con gran capacidad intelectual e intuitiva para la filosofía. Todo ello nos hace sentir una predilección simbólica por la ceguera.

El escenario es un Centro de enseñanza donde los estudiantes son ciegos, y están felices y seguros de sí mismos. Aparecen Carlos y Juana, protagonistas con una persona desaliñada con **bastón** y vestido negro, Ignacio: *soy un pobre ciego*, risas. Carlos: *Él dice la verdad*. Juana: *Todos somos ciegos*. D. Pablo, director, al padre de Ignacio: *Aquí encontrará alegría, buenos compañeros, juegos... El padre*: *pobrecillos ciegos*, paternalismo que provoca ira y disculpa D. Pablo: *podemos llegar donde llegue cualquiera*. ***Poseemos una moral de acero. Los matrimonios entre personas que ven y personas que no ven abundan cada día más. Yo mismo soy invidente de nacimiento y estoy casado con una vidente. El padre a Ignacio***: *De aquí saldrás hecho un hombre*.

Carlos a Ignacio: *Escucha: este rincón es nuestra peña¹⁸¹, quedas admitido. Debes abandonar el bastón. Todos somos ciegos de nacimiento. Los profesores son invidentes casados con videntes. Doña Pepita*, mujer del director, pregunta a las chicas: *¿Dónde dejaron a sus caballeros andantes?* Alusión a Don Quijote, que parece más irónica que interpelativa, pues viven de la *ilusión* de ser felices, sin serlo en *realidad*. D. Pablo: *“Es lo de siempre. Falta de moral¹⁸²... Un muchacho triste, malogrado, por el mal entendido amor de los padres –tema recurrente, como en Historia de una escalera-. Mucho mimo, profesores particulares... Hijo único. Hace falta la ayuda inteligente de algunos estudiantes... Hay que convencerle de que es un ser útil... Aquí tiene el*

¹⁸¹ Sugerimos una posible interpretación de esta "peña" con una referencia de Antonio Machado, en *Juan de Mairena*, y que puede tener alguna influencia en el final de la obra, con la extraña muerte de Ignacio. *“Ese hombre que ha muerto –decía mi maestro-, en circunstancias un tanto misteriosas, llevaba una tragedia en el alma. Se titulaba “La peña de Martos”*. O.c., XLVIII, p. 297.

¹⁸² Ortega escribe al respecto: *“Ésta es la cuestión: Europa se ha quedado sin moral. No es que el hombre-masa menosprecie una anticuada en beneficio de otra emergente, sino que en el centro de su régimen vital consiste precisamente en la aspiración a vivir sin supeditarse a moral alguna. No creáis una palabra cuando oigáis a los jóvenes hablar de la “nueva moral”. Cuando se habla de la “nueva”, no se hace sino cometer una ingenuidad echar en cara al hombre de hoy su falta de moral*. La “Institución” presume de tener esa “nueva moral”, por eso dice su director, D. Pablo: ***Poseemos una moral de acero***. Ortega a reglón seguido que *el sujeto ilimitado de derechos, el hombre-masa carece simplemente de moral*. En *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1979, ed. Julián Marías, pág. 203,4.

ejemplo... El ambiente del Centro empieza a parecerse al mundo de las sombras de los prisioneros que no han visto otra realidad desde niños, del Mito de la caverna de Platón, que en La República, inicia así su relato en boca de Sócrates: “*Después de esto, represéntate la naturaleza humana en la siguiente coyuntura, con relación a la educación a la falta de ella*” (511d). En *Las Leyes*, Platón dice **sobre el ejemplo**: “*Lo que más importa en la educación de las gentes jóvenes, tanto como en la nuestra, no está en dar avisos y normas, sino en que todas las advertencias que se dan a los demás, sean, evidentemente, también la norma de nuestra propia vida*” (729c).

De aquí saldrás hecho un hombre, el padre de Ignacio delega su responsabilidad educativa en el Centro. D. Pablo dice a Ignacio que ande por el edificio, Miguel a Ignacio: *Te han aplicado la pedagogía... tendrás más encuentros con esa señora*, referencia irónica que critica la pedagogía tradicional. Ignacio representa el espíritu innovador de la Institución Libre de Enseñanza de Francisco Giner de los Ríos¹⁸³, su revolución no es sólo ética-antropológica y metafísica es, fundamentalmente, educativa, de la que ya Ortega habla en multitud de escritos, cuyo impulso fundacional es la Liga de Educación Política Española de 1914.

El artista de la I.L.E. que, pudiera ser el aire fresco que representa Ignacio en el Centro, Manuel B. Cossío, director del Museo Pedagógico Nacional (1929) y Catedrático de Pedagogía de la Universidad Central, en su obra *De su Jornada*, habla de pedagogía en *El arte de saber ver*, y dice que según un articulista del *Times*, el principio capital de la pedagogía moderna es “*el que ordena a los niños la ciencia del ver...M. B. Cossío, dice que a las cosas que rodean al niño hay que darles vida...porque ellas, que no son en sí muertas... que a todos llaman con el mismo cariño, esperan siempre patentes a que la venda le caiga de los ojos para revelarles hasta su fondo íntimo. Las mira, y no le dicen nada, porque no sabe verlas.* (Ya decía Ortega, que la filosofía era la ciencia del mirar) *El mundo entero debe ser, desde el primer instante, objeto de atención y materia de aprendizaje para el niño, como lo sigue siendo, más tarde, para el hombre. Enseñar a pensar...Educar antes que instruir...evitar que el hombre se*

¹⁸³ Buero Vallejo como toda la Generación del 98, Ortega, Unamuno, la Generación del 27, Lorca, todos participan del espíritu reformador de la España contemporánea de la Institución Libre de Enseñanza, y para entender su trayectoria institucional, ver el artículo de Antonio Jiménez-Landi, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, segunda época, año I, Madrid, septiembre de 1987, nº 2, p. 103. En la autocrítica de Buero de *En la ardiente oscuridad*, habla de la “Institución” de los ciegos como antonomasia de aquella, que representa la educación tradicional que, fue renovada pedagógicamente, en el ámbito católico por Pedro Poveda, fundador de la Institución Teresiana, V. Homenaje, Madrid, Narcea, 1988.

*duela del tiempo que ha perdido, teniendo las cosas delante sin verlas... mediante ese arte de saber ver, la pedagogía moderna". Para él, uno de los Principios Pedagógicos de la ILE, es el que: "Tiende a prepararlos, ante todo, para ser **hombres, personas capaces de concebir un ideal, de gobernar con sustantividad su propia vida y de producirla mediante el armonioso consorcio de todas sus facultades"**.¹⁸⁴*

*D. Pablo: La creación de una camaradería verdadera que le alegre el corazón. Los muchachos de este tipo están hambrientos de cariño y alegría y no suelen rechazarlos cuando se sabe romper sus murallas interiores. El símil de la muralla interior alude al alma platónica, el estado interior, pero también a la mística del Castillo interior de Santa Teresa. El director manipula los sentimientos del adolescente, al tratar de inculcarle, como dice Doña Pepita, *su famosa moral de acero*. Comienza la inauguración del curso, suena "Claro de Luna" de Beethoven. Elisa critica a Ignacio, al darle la mano: *¡Cargada de malas intenciones! Juana: un ser desgraciado... la solución es una novia*, a Elisa: *No habíamos llegado aún a la **región de la alegría**. (Esperar la alegría, que decía M. Hernández, en uno de los poemas)*. Ignacio se enfada y se marcha a casa, *Juana: No te dejes llevar de ese impulso irrazonable... Ignacio: creía que encontraría a mis verdaderos compañeros, no a unos ilusos... No necesito 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 reino de la alegría. No tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir; porque os negáis a enfrentaros con vuestra propia tragedia, fingiendo una normalidad que no existe, procurando olvidar...* Las palabras del coro de Esquilo, en *Agamenón* (179): "*a la sabiduría por el sufrimiento*". *Sois alumnos modelo, leales colaboradores del profesorado en la lucha contra la desesperación*, (dice Ortega en *Historia* como sistema que *existe una cultura de la desesperación, constituida por lo que hombre hace cuando se queda en ella*) que se agazapa en los rincones de la casa. *¡Ciegos y no invidentes!, imbéciles... Sois demasiado pacíficos, insinceros, fríos. Pero yo estoy ardiendo por dentro... con un fuego terrible que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... Ardiendo en esto que los videntes llenan oscuridad... porque no sabemos lo que es. Yo os voy a traer**

¹⁸⁴ Cossío, Manuel Bartolomé, *De su Jornada.Fragmentos*. Prólogo de Julio Caro Baroja (en la que se refleja la riqueza del género epistolar, con cartas con Ortega y Unamuno, y el espíritu innovador de la ILE), Ensayos hispánicos, Madrid, Aguilar, 1966. Alude, M.B. Cossío, a una frase que retrata a Ignacio en la tragedia: "*Alguien ha dicho que "se realiza más progreso en un solo acto espontáneo de la conciencia que en el cumplimiento casi rutinario de una docena de deberes escritos"*", pág. 12-17, 23. Entresacados.

la guerra... no la paz. *Juana*: ¿Qué quieres? *Ignacio*: ¡Ver!... ¡Sí! ¡Ver! Aunque sé que es imposible, ver... No debemos conformarnos...

Enrique Pajón Mecloy considera que *En la ardiente oscuridad*: “Al igual que Prometeo, el carácter y la personalidad de Ignacio se forman en relación al fuego;... el héroe trágico y el personaje de Buero se diferencian de tal manera que bien puede hablarse de un mito nuevo al aludir a la función que Ignacio desempeña en la encrucijada cultural española...Ignacio mismo es quien arde, inflamado por un fuego invisible; Ignacio está hecho de fuego, es la llama que caracteriza al ser del hombre que vive esa revolución que muchos personajes de Buero proponen...Lo que Buero nos ofrece, por tanto, no es una nueva versión del mito en el que los griegos veían representado el sentido civilizador de su cultura, sino un replanteamiento, desde la raíz, del ser de la cultura para el hombre. **El fugitivo de la caverna platónica logra ver la luz y el sol en su realidad más palpable, en consonancia con la realidad de que disfrutaban las ideas en su cosmos.** Ignacio, en su noche, sabe que las estrellas están ahí, al alcance de nuestra vista, y añade un condicional que no es un mero accidente: ¡si las tuviéramos! Sería necesario tener vista para poder ver las estrellas, para asomarse a “esos mundos lejanísimos”, pero la verdad es que tanto Ignacio como sus compañeros, **tanto Ignacio como todos nosotros, como todo hombre, somos ciegos...** Ignacio no es un héroe que atraiga por sus cualidades positivas proyectadas a lo infinito, sino un ANTIHÉROE, que nos subyuga a través de su dolor más profundo”¹⁸⁵.

“Ignacio, -prosigue E. Pajón- el personaje en que Buero hace coincidir los símbolos de la nueva metafísica que buscamos, arde, se quema en un fuego que es el sufrimiento: el sufrimiento de no ver”... **Ignacio trae a la conciencia la luz de no tener luz -, esa luz que no existe, pero sin la cual no es posible el ser del hombre.** Es una luz sobre la que podría recaer el calificativo de “falsa”, como Nietzsche lo hiciera respecto a la verdad; pero requerida por el hombre, no tanto por afirmarse como para gestarse; no como un apoyo en el afuera, sino como la aspiración máxima de su proyección

¹⁸⁵ O.c., p.578-79-81. E. Pajón ve que: “El intento de Cervantes en su obra cumbre no difiere mucho del que Buero nos muestra a lo largo de toda su trayectoria dramática, especialmente, en la pieza que comentamos. **La locura de don Quijote consiste en ponerse a vivir, como real**, el contenido de las novelas de caballería, es decir, **la irrealidad de una creación literaria.** Ignacio es ciego, se siente ciego porque quiere ver más allá de los límites de su naturaleza real, dice querer ver las estrellas, pero pronto añade que si las viera se moriría por alcanzarlas. Buero hereda de Cervantes la inquietud y decisión de enfrentarse al eterno problema de los dos mundos, que tantos esfuerzos mentales y creadores ha costado a la humanidad, en la convicción de que el mundo llamado de la trascendencia no es la realidad existente, sino el fruto de la capacidad creadora del hombre que actúa en el plano de lo irreal”, (p. 581).

interior; es decir, no tanto como un resultado de la verdad según Platón, sino como el único cauce posible para el discurrir del proceso de lo artístico... El hecho de que Ignacio quiera ver y, sin embargo, lo que necesite sea un “te quiero” nos permite relacionar el querer con el ver las estrellas, el deseo de alcanzarlas y la necesidad de ser amado, trasladados al plano de lo simbólico con un nuevo punto de la filosofía de Nietzsche, el de la prioridad de lo voluntario sobre lo cognoscitivo, y, a su vez, reinterpretarlo con arreglo a los presupuestos de la presunta filosofía española... El fin que Ignacio se propone es un “te quiero”, es el amor de Juana, y ser amado, o lo que es lo mismo, ser valorado por otro, y, para ello pone su voluntad en valorar él, a su vez, sin pretensión alguna de dominio; ofrece su amor a Juana, siendo ciega, prefiriéndola a una vidente”¹⁸⁶. Aparece el amor como una fuerza mediadora entre los hombres. Podríamos hacer referencia a la doctrina sobre el amor y la persona de Ortega y Gasset.

Acto II. Otoño. Carlos y Juana preocupados porque ven a los estudiantes más reservados y menos decididos. Comienzan a tomar conciencia de la realidad. Carlos a Juana: ¡está enfermo!... (para Cervantes y Unamuno la conciencia es como una enfermedad). Juana: Ignacio Está intranquilo, carece de paz interior... Carlos: No tiene la paz ni la quiere. ¡Tendrá guerra! Juana: Has pronunciado una palabra... tan odiosa... (reminiscencia de la Guerra Civil). En el fondo es cobarde hay que combatirlo... Posee una fuerza para el contagio con la que no contábamos (vuelve el tema de la cobardía). Juana: una novia... Carlos: No es hombre a quien pueda cambiar una mujer... las desdeña... Sólo nos queda un camino: desautorizarle ante los demás por la fuerza del razonamiento... forzarle a salir de aquí... Se mezcla la fuerza de la razón con la razón de la fuerza, pero a costa del fracaso educativo del Centro, dice Juana. Carlos: ¿Fracaso? La razón no puede fracasar, y nosotros la tenemos¹⁸⁷.

Aquí se plantea el fracaso de “la razón pura que debe de ceder su imperio a la razón vital”, como dice Ortega en *El tema de nuestro tiempo*. Hay otra relación con este diálogo entre Carlos y Juana, cuando dice Ortega: “razonar es un puro combinar visiones irrazonables... Tal es, a mi juicio, el justo papel de la razón. Todo lo que sea más de esto degenera en racionalismo. Lo que el racionalismo añade al justo ejercicio

¹⁸⁶ O.c., pág. 586, 589 y 590.

¹⁸⁷ “Bajo las especies de sindicalismo y fascismo aparece por primera vez en Europa un tipo de hombre que no quiere dar razones ni querer tener razón, sino que, sencillamente, se muestra resuelto a imponer sus opiniones. He aquí lo nuevo: el derecho a no tener razón, la razón de la sinrazón”. Ortega y Gasset *La rebelión de las masas*. O.c., pág. 113.

de la razón es un supuesto caprichoso y una peculiar **ceguera**. **La ceguera consiste en no querer ver las irracionalidades que suscita por todos los lados el uso puro de la razón misma.** El supuesto arbitrario que caracteriza al racionalismo es creer que las cosas –reales o ideales- se comportan como nuestras ideas...Esta es la gran confusión del racionalismo... **La identificación del logos con el ser...Spinoza, Leibniz...Kant** llegará a declararlo: “No es el entendimiento quien ha de regirse por el objeto, sino el objeto por el entendimiento”. **Pensar no es ver, sino legislar, mandar**”.¹⁸⁸ Carlos quiere desautorizar a Ignacio ante los demás por la fuerza del razonamiento. Ortega dice a renglón seguido: “El racionalismo es la moderna piedra filosofal”.

En *Historia como sistema*, dice Ortega: “**La razón física no puede decirnos nada claro sobre el hombre.** ¡Muy bien! Pues esto quiere decir simplemente que debemos desasirnos con todo radicalismo de tratar al modo físico y naturalista lo humano. En vez de ello tomémoslo en su espontaneidad, según lo vemos y nos sale al paso. O, dicho de otro modo: **el fracaso de la razón física deja la vía libre para la razón vital e histórica**”... Es el error de Carlos que encarna el espíritu del centro de enseñanza. Prosigue Ortega: “**La sociedad sostiene sus vigencias con una ceguera en parte benéfica** –como la “Institución” que acoge paternalmente a los ciegos-, **irracionalmente, como hace con sus comportamientos la naturaleza**”. Por eso quieren expulsarle del centro. Ignacio trata de buscar una explicación a su ceguera. “**Esta necesidad de filosofar** –dice Ortega- **que siente el individuo creador es la auténtica y la original. En él, no en la sociedad, está el origen de la filosofía y su auténtica o radical necesidad...**¹⁸⁹ Ignacio representaría lo que llama Ortega: “**el filósofo auténtico que filosofa por íntima necesidad no parte hacia una filosofía ya hecha, sino que se encuentra, desde luego, haciendo la suya, hasta el punto de que es su síntoma más cierto verle rebotar de toda filosofía que ya está ahí, negarla y retirarse a la terrible soledad de su propio filosofar**”. También Heidegger habla del hombre auténtico.

Justo lo que le pasa a Ignacio cuando relata la historia de su ceguera: *Fue al bajar los escalones...Entonces se adelanta confiadamente el pie y se pega un gran pisotón en el suelo. Yo lo pegué y el corazón me dio un vuelco...y las muchachas*

¹⁸⁸ Ortega y Gasset, J., o.c., pág. 103-106.

¹⁸⁹ Ortega y Gasset, J., *Historia como sistema*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1971, p. 26, 108, en ésta, a pie de página Ortega habla del **modo plenario de la realidad humana que es la autenticidad**, y su relación con otros **modos deficientes, la mentira voluntaria** o, involuntaria, modo de ser inauténtico. Buero crea en sus personajes este modo de ser auténtico e inauténtico, que trata también Heidegger.

se estaban riendo a carcajadas. Era una risa limpia y sin malicia; pero a mi me traspasó. Y sentí que me ardía el rostro. ¿Habéis notado que muchas veces las mujeres no pueden dejar de reír? Se ponen tan nerviosas, que les es imposible...yo estaba a punto de llorar. **¡Sólo tenía quince años!** Entonces me senté en un escalón y **me puse a pensar. Intenté comprender por primera vez por qué estaba ciego y por qué tenía que haber ciegos.** ¡Es abominable que la **mayoría de las personas, sin valer más que nosotros gocen sin mérito alguno** (se lamenta del origen ontológico de la desigualdad primigenia de la condición humana), **de un poder misterioso que mana de sus ojos** y con el que pueden abrazarnos y clavarnos el cuerpo sin que podamos evitarlo! **Se nos ha negado ese poder de las aprehensión de las cosas a distancia**, y estamos por debajo, ¡sin motivo!, **de los que viven ahí fuera.** (Clara alusión metafórica a la región visible del Mito de la caverna de Platón). *Aquella vieja cantinela de los ciegos que se situaban por las esquinas en tiempo de nuestros padres, cuando decía para limosnear: “No hay prenda como la vista”, no armoniza bien tal vez con nuestra tranquila vida de estudiantes; pero yo la creo mucho más sincera y más valiosa. Ellos no incurrían en la tontería de creerse normales. De nuevo el valor de la dignidad humana y la sinceridad.*

Andrés: Acaso tengas razón... Yo he pensado también mucho en esas cosas. Yo creo que con la ceguera¹⁹⁰ no sólo carecemos de un poder a distancia, sino de un placer también. Un placer maravilloso...Ignacio: Como si por los ojos entrase un cosquilleo...y haciéndonos sentirnos más tranquilos y mejores. (Fuego purificador).
Andrés: Llegas a tiempo para decirnos cómo crees tú que es el placer de ver. Aristóteles, en su obra Acerca del alma, dice: “En efecto, si el ojo fuera un animal, su alma sería la vista”¹⁹¹. Miguel: Se me ha ocurrido una idea genial: 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? No os riáis, idiotas. ¿Qué hacen? Padecen una alucinación colectiva. ¡La locura de la visión! Los únicos seres normales

¹⁹⁰ Para A. López Quintás, Buero trata las actitudes ante el estado de menesterosidad del hombre: *Cuando se trata de un defecto físico, la naturaleza moviliza recursos de compensación que permiten al hombre desarrollar de modo especial otras vertientes de su ser y otorgar a su personalidad cierto equilibrio. En el caso de carencias espirituales, puede darse el fenómeno del embotamiento, de la pérdida de sensibilidad para aquello que no se posee. La entrega al vértigo suele provocar ceguera de valores, pues la luz que permite conocer y estimar lo valioso brota en los procesos de éxtasis...La obra arranca del entreveramiento conflictivo de dos actitudes frente a la carencia de vista: la actitud negativa dentro de un elenco de posibilidades reales (Carlos), y la actitud negativa y rebelde de quien no se resigna a carecer de una posibilidad extraordinariamente valiosa (Ignacio)”. Análisis literario y formación humanística. Madrid, Escuela Española, 1986, p.131-32. Analiza *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de S. Ovidio*.*

¹⁹¹ Aristóteles, *Acerca del alma*, Intr., trad. notas Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 2000, II, I, 20.

en este mundo de locos, somos nosotros". ¿Cuál es el mundo verdadero? ¿Los prisioneros de la caverna platónica? ¿El de los ciegos o el de los videntes? ¿Quiénes son hijos de la sombra? ¿No será Miguel Hernández, el Sócrates poético, inmolado en el altar de la injusticia de este mundo, para Buero? ¿No será la alucinación colectiva la guerra civil?, y, ¿la locura de la visión, de los visionarios que nos llevaron al desastre? Efectivamente, en este mundo de locos, los únicos seres normales somos nosotros los ciegos, pero como todos somos ciegos, incluidos los videntes al no ser concebible la platónica visión en sí, todos buscamos porque necesitamos la luz de la verdad. Platón, en *La República*, dice: *-Entonces, ¿a quiénes llamas tú verdaderos filósofos- preguntó. -Tan solo -contesté- a los que gustan de contemplar la verdad... (475d) -¿No son ciertamente bien escasos los hombres capaces de acercarse contemplativamente a lo bello en sí mismo?, y, por otra parte, tampoco es capaz de seguir su carrera al que le lleve hasta el conocimiento de la idea, ese, ¿te parece que vive en un sueño o despierto? Fíjate bien. ¿Qué otra cosa es la ensoñación, sino esto mismo: es decir, ya en sueños, ya despierto, tomar la sombra de una cosa por la cosa misma, pensando en las relaciones de semejanzas?(476c). ¿No sueña Ignacio, es presa de dilemas morales?*

El hombre contemplativo es Ignacio. No olvidemos las *Tesis de Feuerbach*, la tesis consigna, la dialéctica contemplación/acción, y personajes buerianos activos/contemplativos. Llega *Carlos* que estaba escuchando la conversación: *Sabéis que soy un hombre práctico*¹⁹²... A Ignacio: *¿Quieres decir con lo que nos has dicho que los invidentes formamos un mundo aparte de los videntes?... Ignacio: Sí. Un mundo aparte... y más desgraciado.* El de los prisioneros del Mito de la Caverna. *Carlos: Nuestro mundo y el de ellos es el mismo.* (Un solo mundo como en Aristóteles). *... ¡No, no vemos! Pero ellos son mancos, cojos, están enfermos de los nervios... mueren de tuberculosis o les asesinan en las guerras... O se mueren de hambre.* Aquí Buero nos plantea una dimensión esencial de su teatro: las limitaciones del hombre. Y el trasfondo del contexto histórico de la guerra civil, los fusilamientos de personas por

¹⁹² La Tesis 2 dice: "El problema de si puede atribuirse al pensamiento humano una **verdad objetiva** no es un problema teórico, sino un problema **práctico**. Es en la práctica donde el hombre debe demostrar la **verdad**, es decir, la realidad y el poder, la terrenalidad de su pensamiento. La disputa en torno a la realidad o irrealidad del pensamiento – aislado de la práctica- es un problema puramente **escolástico**. Marx y Engels, *La ideología alemana. Tesis sobre Feuerbach*. Barcelona, Grijalbo, 1974. En la obra citada de Bloch, éste hace un lúcido análisis de las tesis y las clasifica en categorías filosóficas, la tesis 2 y 8 pertenecen al grupo teoría-praxis. En palabras, de Bloch: *Así como toda la verdad es una verdad para algo y no hay ninguna verdad por razón de sí misma, sino como autoengaño o como fastasmagoría, así tampoco hay ninguna prueba plena de una verdad desde sí misma en tanto que teórica. Dicho de otro modo: no existe ninguna prueba posible teórico-inmanente*". O.c., pág. 89. El análisis completo: 86-91.

doquier. Todos en la cárcel, Buero, Miguel Hernández pasaron mucha hambre. *Carlos: La desgracia está muy repartida entre los hombres, pero nosotros no formamos rancho aparte en el mundo. ¿Quieres una prueba?... Los matrimonios entre nosotros y los videntes... Se comprende que duda Ignacio... No sabe aún lo grande, lo libre y hermosa que es nuestra vida.* Parece una alusión a la España de postguerra: Una, Grande y Libre. Es el país de los videntes que se creen felices con su seguridad institucional. *Ignacio: Olvidas que, por desgracia, los grandes problemas no pueden resolverse.* Referencia a la condición trágica del hombre, se pueden plantear con mayor profundidad, lucidez, o dilucidar las limitaciones de los hombres, pero sin solución final que no es, como algunos piensan, la ciencia la última respuesta, sino como dice Laín Entralgo, la ciencia es la penúltima respuesta, la última, en todo caso sería la metafísica, o la teología, según las creencias de los hombres. *Carlos: No tiene seguridad en sí mismo... ¡Lo que te hace tropezar es el miedo, el desánimo! Llevarás bastón toda tu vida y tropezarás toda la vida! ¡Atrévete a ser como nosotros!* (el lema de la Ilustración de Kant, ¡Atrévete a saber!, ¡Sapere aude!) *Ignacio: Muy seguro estás de ti mismo. Tal vez algún día tropieces y te hagas mucho daño... Tu seguridad es ilusoria. Carlos: ¡Aquí no hay obstáculos! ¿te das cuenta de tu cobardía?*

Ignacio: Estudiamos, sí; la décima parte de las cosas que estudian los videntes. El amor es algo maravilloso... ellos poseen al ser amado por entero... Nosotros a pedazos. En realidad no nos amamos. Nos compadecemos y tratamos de disfrazar esa triste piedad llamándola amor. Ortega, en su obra *Estudios sobre el amor*, dice que es bueno establecer como tema general este aforismo para la psicología del amor: “Siendo el amor el acto más delicado y total de un alma, en él se reflejarán la condición e índole de ésta. Es preciso no atribuir al amor los caracteres que a él llegan de la persona que lo siente. Se ésta es perspicaz, ¿cómo va a ser zahorí el amor? Si es poco profunda, ¿cómo será su hondo amor? Según se es, así se ama. Por esta razón, podemos hallar en el amor el síntoma decisivo de lo que una persona es”¹⁹³. *Carlos: Los matrimonios entre videntes e invidentes. El amor que sentimos no es una parodia. Ignacio: ¡Pura compasión, como los otros!... La región del optimismo donde Carlos sueña no le deja apreciar la realidad... Doña Pepita y don Pablo se casaron porque don Pablo necesitaba un bastón... Carlos: ¡No sé si te das cuenta de que estoy a punto*

¹⁹³ Ortega y Gasset, J., *Estudios sobre el amor*, Navarra, Salvat Editores, 1985, p.18-19.

de agredirte! Ignacio: No tendrías más razón aunque lo hicieras. Carlos: Hablemos con la mayor voluntad de entendernos... Una clara apelación a la voluntad de diálogo.

Toda una apuesta ética por la educación para el diálogo y la tolerancia entre los hombres. *Ignacio: Me limito a ser sincero, y ese contagio de que me hablas no es mas el despertar de la sinceridad de cada cual. Carlos: Mis palabras pueden servir para que nuestros compañeros puedan conseguir una vida feliz. Las tuyas no lograrán más que llevarlos a la desesperación¹⁹⁴ ... Y yo te invito a reflexionar y a colaborar a mantener limpio el Centro de problemas. Ignacio: Este Centro está fundado en la mentira. Carlos: ¿Qué mentira? Ignacio: La de que somos seres normales... ¡No hay acuerdo posible entre tú y yo!* Prosigue Ortega, hablando de la desesperación filosófica: *”Pero la filosofía, nacida de la desesperación, no se queda sin más en ella. La filosofía cree haber encontrado una salida en el terrible e impasible acantilado: es, precisamente, una “vía”. Por ello la palabra “vía” –hodós, métodos- es lo que se repite más en los primeros filósofos (Parménides, Heráclito). Lo cual indica que la filosofía es también una fe. Consiste en creer que el hombre posee una facultad – “la razón”- que le permite descubrir la auténtica realidad e instalarse en ella. Esta fe se inicia – prosigue Ortega- la peculiar tradición que es la filosofía, mezcla, pues, de lucidez y ceguera. Dentro de ella estamos. Queda siempre en el hombre una última dosis de sonambulismo, residuo del animal que siempre fue”.* Es la vivencia de Ignacio.

Respecto a la frase de Ignacio: *“este Centro esta basado en la mentira”*, y de las consideraciones subyacentes: *el sistema político de la dictadura franquista está basado en la mentira*, vemos las filosóficas que conforman el teatro de Buero en estas intuiciones éticas de su juventud que no las abandonará nunca. Y nos remiten a uno de los textos clásicos de nuevo de Platón, en *La República*, en el L. VI, que hablando de las *naturalezas filosóficas*, como son los personajes dramáticos, mejor dicho trágicos, como Ignacio, que se muestran siempre *apasionadamente por todo aquello que les da a conocer la esencia inmutable de las cosas*, cuando dice Sócrates alguna otra condición propia de estos hombre como es: *“El amor a la verdad y el no conceder derecho*

¹⁹⁴ “El hombre puede no hallar modo de sostenerse sobre el mar de dudas en que ha caído y, en efecto, caer hasta el fondo. El fondo de la desesperación. Existe toda una cultura de la desesperación constituida por lo que el hombre hace cuando se queda en ella. (... sigue en el texto arriba). A pie de página, cita a Cicerón, que viene a decir que “Estamos poseidos por la desesperación de no poder conocer”. Es el sentido de este diálogo. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, o.c., p. 116; y en p.117-8, hace un excelente análisis de la significación etimológica y filosófica de la palabra *métodos*.

alguno a la mentira. El deseo de poseer aquella se corresponderá con el odio a esta... Conviene, por tanto, que el hombre amante de la ciencia se oriente ya decididamente hacia la verdad desde su juventud” (II, 484c/486a). Salvando las distancias es, sin duda, un retrato de Ignacio, que actúa con pasión por la verdad, y, casualmente, en la primavera de su vida, cuando relata el tragedia de su ceguera, que conmueve: *¡Sólo tenía quince años! Entonces me senté en un escalón y me puse a pensar. Intenté comprender por primera vez por qué estaba ciego y por qué tenía que haber ciegos. Y por eso, responde a Carlos, que se pregunta ¿qué mentira?, la de que somos seres normales. Sin olvidar, que la afirmación de Miguelín cuando dice que la vista es inconcebible, en su coherente silogismo, otra condición a la alude más adelante Platón, y que se encubre en Ignacio, no sólo hay pasión por saber el por qué de su ceguera, sino una inconcebible esperanza en la búsqueda de la verdad que no está en la región del optimismo que sueña Carlos, alusión a las vanas ilusiones del Quijote adolescente.*

Por otro lado, vemos cierto paralelismo con el diálogo de Tiresias, el adivino ciego de Edipo, cuando le dice la verdad: “*tú eres el asesino del hombre acerca del cual están investigando*”... responde Edipo: *¿Crees tú, en verdad, que vas a seguir diciendo alegremente esto?* Tiresias: *Sí, si es que existe alguna fuerza en la verdad.* Edipo: *Existe, salvo para ti. Tú no la tienes, ya que estás ciego de los oídos, de la mente y de la vista”.* Tiresias: *Eres digno de lástima por echarme en cara cosas que a ti no habrá nadie que no te reproche pronto.* Edipo: *Vives en una noche continua, de manera que ni a mí, ni a ninguno que vea la luz, podrías perjudicar nunca”.* Palabras que podrían aplicarse a Ignacio y a Carlos, parece entrar su diálogo en un callejón sin salida, al decir que *no hay acuerdo posible entre tú y yo. ¿Sombra de las dos Españas?*

En el diálogo de Elisa y Juana, vuelve la difícil convivencia, la primera le odia y la segunda le ama, se enamora de Ignacio, que *¡En fin de cuentas, es un hombre!* Elisa: *Ese hombre está cargado de maldad. ¡Y esa afectación de Cristo martirizado que emplea para ganar adeptos! Los hombres son imbéciles. Y Miguelín, el más tonto de todos. ¡Pero yo le quiero!* Juana: *Ignacio sufre, y nosotros no sabemos curar el sufrimiento. En el fondo es digno de compasión. ...Hay que ser caritativos con las flaquezas de los demás y aliviarlas con nuestra dulzura.* Elisa: *es inútil luchar es más fuerte que todos...* a Juana, *estás enamorada de ese hombre. Ignacio está escuchando a* Juana: *Me has dado mi primer momento de felicidad... qué hermoso es sentirse*

comprendido... *Me horroriza el engaño en que viven.* **Juana:** *¡Guerra nos has traído y no paz!...* **Ignacio:** *¡Te quiero y te necesito. Tú lo sabes. Juana, olvidas a Carlos. Tú porque tú sólo puedes amar a un ciego verdadero, no a un pobre iluso que se cree normal... Lo delata la emoción de tu voz. ¡Me quieres con mi angustia y mi tristeza, para sufrir conmigo de cara a la verdad y de espaldas a todas las mentiras que pretenden enmascarar nuestra desgracia.... De cara a la verdad trae a la memoria uno de los Proverbios y Cantares, de Machado para Ortega y Gasset: “¿Tu verdad? No, la Verdad, // y ven conmigo a buscarla. // La tuya, guárdatela”¹⁹⁵.*

El Acto III se desarrolla en el saloncito de la Residencia. Amplio ventanal al fondo tras el que resplandece la noche estrellada... Encendida la luz central. Vuelve la destrucción del amor con **Elisa** que se pregunta: *¿Por qué nos enamoraremos?... y la frustración por la indiferencia de Miguelín. A Carlos **Elisa:** No finjas conmigo... Te destroza el abandono de Juana y te duele aún más, la falta de una explicación definitiva. **Carlos:** Me niego a sufrir... ¡Es mentira! ¡Me niego a llorar! No acepta la realidad. **Elisa:** Me explico tu falta de valor para reconocer los hechos... **Ignacio:** (ante Miguel que le dice que le gusta una chica vidente)... A Carlos y Elisa no le interesan estos temas. Son muy abstractos. **Carlos:** Creo que una muchacha de carne y hueso no es nada abstracta... **Ignacio:** Pero ve. ¿Quieres más abstracción para nosotros?*

Miguel de Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida*: “Y este hombre concreto, de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quiéranlo o no los sedicentes filósofos”. Ortega y Gasset, en *¿Qué es filosofía?*: “Por tanto, el problema radical de la filosofía es definir ese modo de ser, esa realidad primaria que llamamos nuestra vida. Ahora bien, vivir es lo que nadie puede hacer por mí –la vida es intransferible- no es un concepto abstracto, es mi ser individualísimo. “Por primera vez, la filosofía parte de algo que no es una abstracción”¹⁹⁶.

Carlos: *¡Márchate!* **Ignacio:** *Parece una orden.* **Carlos:** *Tu influencia es destructora sobre esta casa... es el interés del Centro.* **Ignacio:** *No me comprendes. Los compañeros y tú me interesáis más de lo que crees... Afirmación del principio de la*

¹⁹⁵ Machado, Antonio, *Poesía completas*, Madrid, Austral, 1974, p. 208. LXXXV.

¹⁹⁶ Unamuno en o.c., pág. 25; “La filosofía es un producto humano de cada filósofo y cada filósofo es un hombre de carne y hueso que se dirige a otros hombres de carne y hueso como él. Y haga lo que quiera, filósofa, no con la razón sólo, sino con la voluntad, con el sentimiento, con la carne y con los huesos, con el alma toda y con todo el cuerpo. Filósofa el hombre”, pág. 47. Y Ortega en o.c., pag 214.

solidaridad, y la valoración del otro, en cuanto persona, de la ética de la alteridad, formulado por Feuerbach. ...**Me duele vuestra ceguera. Me duele a mí por todos vosotros...** Es una aplicación sentimental del imperativo categórico kantiano, se podría relacionar con el principio de solidaridad en el *ordo amoris* en el sentido del que habla Max Scheler, en su *Ética*¹⁹⁷.

...*No te das cuenta...que ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y que los videntes gozan de la maravilla de su presencia...a ti eso no te importa. Pero yo las añoro, quisiera contemplarlas, siento gravitar su dulce luz sobre mi rostro, ¡Y me parece que casi las veo!... si gozara de la vista moriría de pesar por no poder alcanzarlas. A Carlos, ¡es imposible que tu no las sientes eh!... ¡No!...No las sientes ¿eh? Y ésa es tu desgracia: No sentir la esperanza que yo os he traído*¹⁹⁸. *Carlos: ¿Qué esperanza? Ignacio: La esperanza de la luz*¹⁹⁹. *Carlos: ¿De la luz? Ignacio: ¡De la luz, sí!...nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos, desde el descubrimiento científico... hasta el milagro.* Vemos un paralelismo con Wittgenstein: “*Voy a describir la experiencia de asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro*²⁰⁰. *Carlos: Luz, visión. Palabras vacías. ¿Ciegos de qué? Ignacio: De la luz. De algo que anhelas comprender aunque lo niegues.*

Efecto de inmersión: empieza a bajar la luz del escenario y de la sala del público.

¹⁹⁷ Scheler M., *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Madrid, Caparrós, 2001, p.688; trd. H. Rdguez Sanz, edición, introducción y notas Juan Miguel Palacios.

¹⁹⁸ Es la esperanza del amor que transforma a las personas, en *El Quijote*, II, cap. XXIX, en la Aventura del barco encantado, dice don Quijote a Sancho: “-¿Ves? Allí ¡Oh amigo! se descubre la ciudad, castillo o fortaleza – aquí sería el Centro de enseñanza de ciegos- donde debe estar caballero oprimido, o alguna reina, infanta o princesa malparada, para cuyo socorro soy aquí traído. - ¿Qué diablos de ciudad, fortaleza o castillo dice vuestra merced, señor? –dijo Sancho-. ¿No echa de ver que aquéllas son aceñas que están en el río, donde se muele el trigo? –Calla Sancho –dijo don Quijote-; que aunque parecen aceñas, no lo son; y ya te he dicho que todas las cosas trastuecan y mudan de su ser natural los encantos. No quiero decir que las mudan de uno en otro ser realmente, sino que lo parece, como lo mostró la experiencia en la transformación de Dulcinea, ÚNICO REFUGIO DE MIS ESPERANZAS.

¹⁹⁹ O.c. p. 733, Scheler habla del padre como imagen-fuente, Ignacio se ha hecho un hombre, el héroe pedagógico trae la luz *in interiori homine habitat veritas*, de S. Agustín, “la verdad os hará libres”, dudamos en qué tipo puro de persona incluirle, según la clasificación scheleriana (p.179): *el santo, el genio, el héroe, el espíritu guía, el artista del goce, o tal vez, el alma bella hegeliana del romanticismo.*

²⁰⁰ Wittgenstein, L. *Conferencia sobre Ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*. Int. M. Cruz, Paidós. ICE-UAB, p. 42, donde se pregunta:“¿Dónde estaría entonces el milagro? Está claro que, en el momento, en que mirábamos las cosas así, todo lo milagroso habría desaparecido, a menos que entendamos por ese término simplemente un hecho que todavía no se ha explicado por la ciencia, cosa que a su vez significa que no hemos conseguido agrupar este hecho junto a otros en el sistema científico.

*Ignacio: Yo sé que los videntes tratan a veces de imaginarse nuestra desgracia... se estremecen de horror... Sólo las estrellas brillan en la ventana. ¡En ese horror y en esa locura estamos sumidos nosotros!... ¡Sin saber lo que es!... Yo he sentido cómo los videntes se alegra cuando vuelve la luz por la mañana... **empieza a iluminarse el escenario.** Van identificando los objetos (como en el *Mito de la Caverna* de Platón, cuando sale “Sócrates desencadenado”²⁰¹ y ve la región visible iluminada por el Sol del mundo exterior) gozándose en sus formas y sus... colores, ¡Se saturan de la alegría de la luz, que es para ellos como un verdadero don de Dios²⁰²! Un don tan grande, que se ingeniaron para producirlo de noche Pero para nosotros es igual... **La luz puede dar a las cosas su plenitud de existencia**²⁰³. La metáfora filosófica por excelencia: la verdad.*

Vuelve la luz para todos, actores y espectadores.

El desenlace de la acción acaba como en la caverna platónica cuando la vuelta de “Sócrates” supone un cambio profundo en la forma de vida de los prisioneros. *Carlos: te explicaré lo que te pasa: tienes el instinto de la muerte* (el thánatos freudiano) *lo que quieres es morir... Ignacio: Quizá. Puede que la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión... Carlos: O la oscuridad definitiva...* (¿referencia

²⁰¹ O.c., p. 779-80. Sócrates tras relatar el Mito de Caverna: “Este es mi pensamiento que tanto deseabas escuchar. **Sólo Dios sabe si estará conforme con la realidad. Pero seguiré dándotelo a conocer: lo último que se percibe, aunque ya difícilmente, en el mundo inteligible es la idea del Bien, idea que, una vez percibida, da pie para afirmar que es la causa de todo lo recto y hermoso que existe en todas las cosas. En el mundo visible ha producido la luz** y el astro señor de esta, y en el inteligible, **la verdad** y el puro conocimiento. **Conviene pues, que tenga los ojos fijos en ella** quien quiera proceder sensatamente tanto en su vida pública como privada” (517b). Es la semejanza entre el Mito e *Ignacio, el Sócrates ciego.*

²⁰² Evangelio de S. Juan (1,5): *Y la luz en las tinieblas resplandece; más las tinieblas no la comprendieron.* Ahora cobra sentido la cita bíblica de la dedicatoria inicial: la fe es el don de Dios, para los cristianos, no es la cruz sino la resurrección que, no es via crucis sino via lucis. Cristo es la luz, y viene por Navidad, el día que vence la luz a las tinieblas. J. P. Sartre escribió en el campo de concentración, a petición de sacerdotes prisioneros, una obra de teatro, *Barioná, el hijo del trueno (Misterio de Navidad)*. Baltasar: “¿Ves?, hasta esta noche el hombre tenía los ojos cegados por el sufrimiento... Pero hoy, Cristo ha venido para redimirnos; ha venido para sufrir y para enseñarnos cómo hay que tratar el sufrimiento... Esta bella noche, henchida de tinieblas y de fuegos que la atraviesan como los peces hienden el mar, te está esperando. **Cristo viene a decir a los ciegos, a los parados, a los mutilados y a los prisioneros de guerra: no debéis de absteneros de tener niños. Porque incluso para los ciegos, los parados, y para los prisioneros de guerra, existe la alegría**”. Madrid, Voz de Papel, 2004, ed. J. Á. Agejas, trad. T. Alfaro, p.138ss. También para Kant: “El ser humano ha de proceder como si todo dependiera de él, y solo bajo esta condición puede permitirse albergar **la esperanza de que una sabiduría superior** concederá consumación a su bienintencionado esfuerzo”. Rodríguez Aramayo R. I. *Kant*, Madrid, Edaf, 2001, p.61.

²⁰³ “Hegel...Toma tan en serio a la **persona humana** concreta que con ella demuestra la posición particular que corresponde al hombre. Voy a citar, como ilustración, un precioso pasaje (tomado de los apuntes “El espíritu del cristianismo y su destino”) que muestra claramente en qué medida trataba Hegel de avanzar en el problema antropológico más allá de Kant: “**En cada hombre están la luz y la vida, él es propiedad de la luz; y no es iluminado por una luz a la manera de un cuerpo opaco que muestra un resplandor que le es ajeno, sino que se enciende con su propia materia ígnea** (como Ignacio) y su llama le es propia”. Cfr. en *¿Qué es el hombre?*, Buber, M., México, FCE, 1979, p. 42, trad. de Eugenio Imaz.

al ser para la muerte que habla Heidegger, o del *Ser y la nada*, de Sartre?) *Yo definiendo la vida...quiero vivirla aunque no se pacífica, ni feliz.... Ignacio: Hablas así y quieres que me vaya por una razón bien vital: Juana.* (Clara alusión al raciovitalismo de Ortega, que habla por primera vez de razón vital en sus *Meditaciones del Quijote*). *Ignacio: ¡Yo quiero a Juana!... ¡Tampoco yo estoy desprovisto de razones vitales. Carlos: En el fondo de todos los tipos como tú hay siempre lo mismo: baja y cochina lascivia. Ésa es la razón de tu misticismo. Ignacio: Pensé en el suicidio, ahora ya no pienso hacerlo.* (Gracias al amor de Juana, el tema del suicidio fue tratado como se sabe por Séneca, y se plantea en la historia de Grisóstomo y Marcela, opuesta a la Juana e Ignacio, aquí no hay “*Canción desesperada*”, *El Quijote*, I, XIII)....*Me marchó al campo de deportes...*

Carlos: ¡No! Nunca te acompañaré al infierno. ¡Que lo hagan otros! (Clara alusión a la famosa sentencia sartriana de su obra de teatro *A puerta cerrada* (1944): “*El infierno son los otros*”). *D. Pablo: La situación en el Centro es grave. ¿Ud. Cree posible que un solo hombre pueda desmoralizar a cien de compañeros?... Carlos: Mis desgraciados compañeros sufren la fascinación de lo misterioso.* Decía Federico García Lorca que: “*sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio*”, repetía. *Doña Pepita: Si Ignacio, se marchase, se les iría con él la fuerza moral para continuar su labor negativa... D. Pablo: Es el enemigo más desconcertante que ha tenido nuestra obra.* (Suena un fragmento de “*La muerte de Ase*”, del Peter Gynt, de Grieg). *Miguel: Del campo piden socorro...Lolita y Esperanza, conmovidas por el miedo: Tengo la sensación de algo irreparable...Como si hubiéramos estado cometiendo un gran error...Me siento vacía...sola...Aparece la náusea sartriana. Aparece el cadáver de Ignacio... Doña Pepita: ¡Esta muerto!...Carlos: Sentí un golpe sordo... Ignacio se había caído desde la torreta... Andrés: Acaso se trate de un suicidio... Precisamente porque le torturaban tanto sus miserias, acaso tratase de superarlas en secreto...simulando indiferencia por los juegos ante nosotros...era muy susceptible... Excelente descripción psicológica de las vivencias mentales de Ignacio. D. Pablo: La hipótesis del suicidio era muy desagradable. No hubiera compaginado bien con la moral de nuestro Centro²⁰⁴. ¡Pero un accidente puede ocurrirle a cualquiera, y nosotros podemos demostrar que el tobogán y los otros juegos responden a una*

²⁰⁴ Avalue-Arce, J.B., “*Nuevos deslindes cervantinos*”, Biblioteca Virtual Cervantes, estudios críticos. El análisis histórico y literario del tema del suicidio, a propósito de la historia de Grisóstomo y Marcela, es válido para entender a D. Pablo, pues está prohibido por la Iglesia desde el Concilio de Trento. Kant en *Lecciones de Ética*, dice que el suicidio es la suprema violación de los deberes consigo mismo.

adecuada pedagogía. La cuestión pedagógica que es una forma indirecta de plantearse la *cuestión social* que era una forma de cambiar la educación y de transformar la sociedad española de postguerra. Carlos: *Muerto Ignacio sus mejores amigos le abandonan...* Frente a la soberbia la humildad de Doña Pepita: *A veces, se nos acercan personas que nos quieren y sufren al vernos sufrir y no queremos entenderlo.*

Aquí podemos aplicar la metodología de la profesora Ana M^a Leyra, desde la óptica de la filosofía de la diferencia: “*Repensar la idea de la repetición desvinculándola de una teoría de la imitación (mímesis), para insertarla en una teoría de la acción creadora (poiesis)... También nosotros somos “como” Ignacio, pero no somos Ignacio, “como” Carlos, pero sin ser Carlos. Repetimos las palabras, los comportamientos, las actitudes, los ciclos, pero en la **diferencia**, siendo y no siendo los personajes, **sintiéndonos idénticos, sintiéndonos diferentes**”²⁰⁵. Sintiéndonos personas mediante los personajes. La compasión con los que sufren se refleja en el sufrimiento propio y en el ajeno. La diferencia implica la alteridad e identidad propias del personaje.*

Carlos: *El Centro está por encima de todo...* y lo que representa como institución social. Doña Pepita: *El Centro puede tener enemigos...* (el argot político del franquismo hablaba de “enemigos del Régimen”), y ***las personas, rivales de amor...*** a Carlos: *Ud. No quiere provocar la piedad de nadie. ¿Ni de Juana?... Carlos: Juana deberá aprender a evitar ese peligroso sentimiento... ¿No existe aquí la vista!... Doña Pepita: ¡Está Ud. Loco!... No quiere amistad ni paz. Ud. No ha vencido. Carlos: Están brillando las estrellas con todo su esplendor... ¡Al alcance de nuestra vista!*”.

Enrique Pajón interpreta, magistralmente, lo que hemos intuido y apuntado a lo largo del análisis de la obra y su relación con el Mito de la Caverna de Platón: “*En la ardiente oscuridad*” es, a mi personal entender, el mito de la Caverna de Platón con influencia del agnosticismo kantiano... En la obra de Buero los hombres no están encerrados en una caverna, ni aprisionados por las mismas cadenas. Sus cadenas son otras: **un defecto físico, la ceguera, que los limita tanto como limitaba a los encadenados del mito platónico la exclusiva visión de las sombras**. Un también ciego viene a descubrirles el significado de su ceguera, viene a hacerles patentes sus cadenas,

²⁰⁵ Leyra, Ana M^a, *Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo*. B. Vallejo Literatura y Filosofía. A. M^a Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998, p.119-123.

pero este encadenado no consigue tampoco liberarse porque no alcanza a ver más que sus cadenas; vive sin fe y sin esperanza, es –como ya se dijo– un **kantiano**. ...El autor declara en su comentario a su obra que ésta no simboliza nada y que lo simboliza todo. Si tomáramos de este todo, p.e., la libertad veríamos que en el mito platónico el encadenado logra al fin liberarse, en tanto que en la obra de Buero no alcanza esa liberación. Recordemos, ahora, que **para Kant la libertad es una idea**, algo hacia lo cual el hombre tiende y se dirige, pero sin alcanzarlo plenamente nunca. **El hombre, para Kant, tiende, a ser libre, pero jamás lo es realmente**. Todo eso patentiza, una vez más el kantismo de “En la ardiente oscuridad”. Ahora bien, para Buero sus personajes son mucho más unos kantianos de la razón práctica que unos kantianos especulativos o de la razón pura. No obstante, yo diría que son absolutamente y con todo su ser, porque piensan como **kantianos de la razón pura, mientras viven según la razón práctica**”²⁰⁶. Para Buero el imperativo categórico es inalcanzable para el hombre.

Muerto Ignacio, en Carlos se da una conversión del corazón, una catarsis transmite el valor del ejemplo de una persona honrada. Aparece la doble lucha del hombre consigo mismo y con la sociedad, de donde brota el conflicto trágico del amor y el poder que degenera en locura colectiva. Paradójicamente, Ignacio es la esperanza de la luz de la verdad, un mensaje universal a toda persona que le falte una voluntad firme para salir de su oscuridad con lucidez, meta última del hombre que se abre al más allá... Algo le falta al hombre sin la trascendencia. Para R. Doménech: “**La apuesta sobre un Dios cuya existencia es indemostrable**, y la vida exclusivamente para este Dios siempre presente y siempre ausente. (Supuesta la complejidad, y la diversidad de formas simbólicas como aparece la idea del **Dios trágico** en el teatro de Buero, **encuentro en el modo como Ignacio espera alcanzar la luz, un ejemplo de esta apuesta**. Manifiesta el personaje:” nos dicen incurables, pero ¿qué sabemos nosotros de eso? Nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos; desde el descubrimiento científico...hasta... el milagro”)²⁰⁷. El silencio de Dios es la garantía del misterio de la libertad del hombre.

²⁰⁶ Pajón E., ¿Ciegos o símbolos?, en *Estudios sobre Buero*, o. c., pág.241-242.

²⁰⁷ Doménech, R., O.c., *Hacia una interpretación totalizadora*, p.296. Wittgenstein en su *Conferencia de Ética* habla de la “*experiencia de ver el mundo como un milagro*”. J. Montoya Sáenz ve la relación de “lo místico” con los problemas éticos, tal vez sea el sentido de Buero, el problema es si Dios se revela o no en este mundo, en *La filosofía de “lo místico” en el Tractatus de Wittgenstein*, www.ucm.es/BUCM/revistas

3.2.1. Reflexión crítica de Buero sobre *En la ardiente oscuridad*.

“No obstante la aparente paradoja del título, mi drama no propone al público ninguna paradoja, sino un par de horas de **reflexión** y de **pasión**. La obra no posee una tesis terminante, ofrece más bien el problema de la tesis en sí mismo cuando trata de exponerse a través de humanos seres de ficción, y su sentido podría concretarse, a lo sumo, en la diferencia que existe entre los motivos por los que creemos actuar y aquellos por los que realmente actuamos: **la diferencia entre RAZÓN y VIDA**, que busca su unidad bajo **los ojos del misterio que nos envuelve**. ...La comedia es sombría y por una causa que el espectador advertirá desde el primer minuto. La misma causa que tal vez la haga inquietante para un sector de nuestros semejantes, encontrarse en ella indebidamente retratado. A todo ese extenso sector van hoy todas mis simpatías y una modesta excusa: **no es a ellos, en realidad, a quienes intenté retratar, sino a todos nosotros**”. ABC, 1-XII-1950.

“Retoqué a fondo el diálogo, modifiqué algunas escenas y el desenlace. Añadí algún **efecto esencial**, como la interiorización del espectador en la atmósfera del drama por medio de un lento **apagón en el tercer acto**... Una conversación con un amigo, acerca de la educación en un colegio especial de su hermano ciego, me hizo concebir de golpe las grandes líneas del argumento. El símbolo de la ceguera –de las tinieblas- es doble. **Su otra cara la constituyen la visión y la luz**. Una luz que no es física, sino cualquier suerte de **iluminación superior, racional e irracional**, que pueda distender o suprimir **nuestras limitaciones**. El “Ignacio” de mi obra **anhela la “luz”**, pero no la tiene ni la tuvo. Ser humano de pasiones encontradas, sin ser, a veces, demasiado bueno. Pero se le ha dado el anhelo. No pretendí hacer una obra realista...Concebí, en cambio, con toda premeditación un colegio exclusivamente dedicado a ciegos de nacimiento, persuadido así de la falta de lógica de este aspecto de la obra. Lo hice así porque **era a los seres humanos en general, en cuanto ciegos en algún sentido, a los que trataba de representar**.

Desde el punto de vista literario me arrepiento aún menos del presunto error –columna vertebral de la obra en realidad- **de que un ciego de nacimiento pueda sufrir la angustia de la luz que desconoce**. Ya antes de leer el libro de Pierre Villey, *El mundo de los ciegos*, que explica muy bien cómo esto es imposible, sabía yo que lo era. Y si ese símbolo que enmascara otras cosas es precisamente para Ignacio la luz, física...

*Haciéndole, por el contrario, tan ciego de nacimiento como ellos, su ardor implacable y proselitista postula una calidad dramática más honda y **el problema humano que aborda**, sin perder su entronque en la realidad física, **se convierte en metafísico**. Tiene que ser él, un ciego de nacimiento entre ciegos de nacimiento, quien se plantee y les plantee la **luz como problema vital**. **La obra es, pues, simbólica**. La obra literaria debe ser simbólica como lo es la vida misma cuando la observamos con la atención bien abierta. Más que símbolos claros como teoremas o silogismos, cabría hablar de los sentidos que encierran, sutilmente, la vida y la literatura que quiere reflejarla. Tampoco pinto a Ignacio poseído de **angustia metafísica**, sino que la haga más indeterminada para sea más pura y verdadera. Ignacio dice ante los ojos misteriosos estrellas de las estrellas que contemplan, desde su ardiente altura luminosa, la ardiente oscuridad trágica de los dos aparentes adversarios: “Bien sé que si gozara de la vista moriría de pesar por no poder alcanzarlas”. “Es el **anhelo metafísico** en toda su desnudez”.*

*Creo haber dejado bastante que mi obra, como todo drama que no se quede en simple melodrama, hubo de parecer por fuerza **destructor e inmoral a personas** que, no en forma necesariamente física, repito, padecen ese tipo de “ceguera tranquila” - esa suficiencia que nos lleva a creernos en posesión de la verdad cuando más sumidos en el error estamos, y por la cual nos perdemos..., si antes no somos **advocados**, con dolor, a **mayor conciencia**-. ... Se buscan estos fines cuando se busca - y se consiguen - mover y remover al espectador; cuando se le enfrenta con su **personal capacidad** - ¡tan exigua!- de interesarse por el insondable dolor humano. **Y es la tragedia la forma más auténtica de provocar interés**, como es también **la forma de teatro más moral**, aunque no encontremos en ella moralejas, ni fríos tópicos de discurso.... Ignacio es un soñador de verdades que desconoce y por eso parece un radical e intransigente realista... Carlos y su colegio son realistas y positivos en su proyecto, que sueñan ilusiones de normalidad. **No es, a pesar, de todo, filosofía lo que el autor dramático intenta hacer, sino teatro**. A mí me interesó más que nada la vida y la autenticidad de las pasiones de mis personajes. Ignacio y Carlos pelean tanto por una mujer como por una idea. El propio Carlos, al comprender que no mató sólo porque le quitaban su fe en la Institución, sino también por Juana, **oye a su conciencia que le grita la falta... y su camino hacia la luz** queda ahora en tinieblas, pero no oscuro: por fin abierto.*

Un joven y sagacísimo crítico de En la ardiente oscuridad, dijo de Ignacio, por ejemplo, que era “hombre de dura mentalidad racionalista, más kantiano que cartesiano”. De acuerdo; kantiano también por su emoción antes las estrellas, hombre a punto de razón práctica y no sólo de razón pura, añadiría yo a esas palabras agudas”. Publicado en la 1ª edición, Madrid, Alfíl, 1951.

La obra procura ser una glosa escénica de dos cuestiones fundamentales: la de las relaciones – a veces, trágicas- que se pueden crear entre la individualidad fuerte, con su razón y su insatisfacción, y las razones y pasiones de la colectividad en que se vive, por un lado. Por el otro, la tensión clarividente, el anhelo de luz y la creencia en ella, que distingue a algunos, frente a las limitadas materialidades de los más. Entre Ignacio y la Institución a quien combate, no es él el más escéptico, ni su posición la más negativa. Solidaridad Nacional, Barcelona, 20-6-1952.

Mi Ignacio ha sido llamado, por algunas personas de fe tranquila y dudosa, escéptico, ateo y destructor. Yo creo que es un ser humano defectuoso por ello, pero dentro del marco de la obra, el más creyente, el más salvador, el de marcha más positiva hacia la luz. Sólo que su choque con los demás terminará trágicamente. Trágicamente, no sólo porque las dos razones que se enfrentan son parcialmente verdaderas. La verdad suele estar repartida y esa es una de las lecciones de nuestro tiempo y de todo tiempo, que el teatro, reinstalando la tragedia como género, debe recoger de una vez. Noticiero Universal, Barcelona, 20-6-1952. Imagen, curso 1983-84:

Alumnos de Hª Filosofía dramatizando el Mito de la Caverna. I.B. Butarque de Leganés



4.- EL TEATRO HISTÓRICO DE BUERO.- España y Europa.

4.1. Planteamiento de la dimensión histórica en el teatro de Buero.

En este apartado analizaremos dos de sus obras más significativas del teatro histórico-filosófico: *Las Meninas* y *El concierto de San Ovidio*. Vemos la sombra de Ortega y Gasset y su doctrina de la razón histórica como telón de fondo de estos dramas. Nos interesa el tema de España, o mejor dicho, en palabras de Pilar de la Puente Samaniego en su obra: *A. Buero Vallejo. Proceso a la Historia de España*. Seguiremos esta investigación como guía y exploración inicial que sintetizamos en el cuadro 1º:

<u><i>Un soñador para un pueblo</i></u> (1958), dedicada a Machado	<u><i>Las Meninas</i></u> (1961), dedicada a Velázquez.	<u><i>El sueño de la razón</i></u> (1970), dedicada a Goya.	<u><i>La detonación</i></u> (1977), dedicada a Larra.
Ilustración Francesa. Esquilache.	Siglo de Oro - XVII. Verdad/Libertad.	Siglo XIX: liberales y absolutistas.	Siglo XIX: libertad y compromiso.
Personaje histórico: Esquilache.	Visión de Velázquez progresista=diálogo.	La sordera de Goya llega a identificarse.	M. José de Larra critica al gobierno.
Personaje del pueblo: Fernandita.	Personaje del pueblo Pedro Briones.	Con los voluntarios realistas.	El pueblo y Larra sufren represiones...
Esquilache representa la <u>soledad</u> .	Velázquez representa la <u>incomprensión</u> .	Francisco de Goya representa la <u>incomunicación</u> .	Mariano José de Larra representa la <u>censura</u> .
Para Cervantes: el <u>historiador</u> ha de <u>escribir las cosas como fueron</u> , sin añadir o quitar a la verdad cosa alguna.	El <u>poeta</u> puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino <u>como debían ser</u> , -replicó Sancho a DQ., II-III.	Buero penetra en el " <u>ente histórico</u> ", sólo en cuanto que pasa a significar, a simbolizar lo repetitivo histórico.	Para Buero, el " <u>ente dramático</u> ", el drama personal es la razón de ser de sus personajes históricos existencia dramática

En *El Quijote*, II-XXV, Cervantes plantea esta cuestión del tiempo que aplicamos a la historia: “-¿No lo decía yo -dijo Sancho-, que no se me podía asentar que todo lo que vuesa merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de la cueva –

de Montesinos- era verdad, ni aun la mitad? (Inversión poética de la caverna platónica). *Los sucesos lo dirán, Sancho -respondió don Quijote-; que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no las saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra*". Las Meninas traslucen la vida real de Velázquez.

"El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia", la conocida sentencia de Ortega refleja la actitud de Buero ante el tiempo como descubridor no sólo de las cosas, como dice Cervantes, sino del hombre. Así Ricardo Senabre en el prólogo de la obra mencionada escribe: *"De igual modo conviene preguntarse cuál es el grado de historicidad que poseen las obras de Buero. ¿Es el Velázquez real lo que el dramaturgo recrea en **Las Meninas** o, por el contrario, el personaje encarna la "idea" del intelectual, del artista acosado por una sociedad estrecha e intolerante?... Porque existe una primera conversión que no conviene perder de vista: Velázquez, Esquilache, Goya o Larra han existido, en efecto, como **personas**, pero aquí son ya **personajes**, criaturas de ficción, aunque repitan en algún caso palabras y frases que sus homónimos históricos dijeron o escribieron...Dicho de otro modo: los seres reales, al ingresar en el orden de la ficción, se convierten en **paradigmas**... El teatro histórico de Buero es la plasmación artística de una permanente y denodada **meditatio Hispaniae**"*.

La profesora Pilar de la Puente, tras analizar el teatro anterior y posterior a Buero, nos da unas *Claves interpretativas de la Hª de España en el teatro histórico de Buero*, que sintetizamos en el primer cuadro y completaremos con un segundo cuadro, no sin antes decir, sobre el posibilismo y simbolismo históricos, con Buero que *"la realidad segrega simbolismo"*, y con Pilar de la Puente que dice al respecto: *"El drama existencial que el dramaturgo crea en sus personajes históricos protagonistas no es ajeno a la verosimilitud. Este "**posibilismo histórico**" se ve plasmado en la **soledad de Esquilache**, la **incomprensión hacia Velázquez**, los **sufrimientos psicológicos de Goya** y la **lucha comprometida de Larra** en la sociedad de su tiempo. Responde a la propuesta de Américo Castro cuando señala que "el propósito de la historiografía auténtica debiera consistir en hacer posible y sensible lo que los hombres han hecho con su psicología, con sus pasiones, con sus intereses, con sus circunstancias naturales, con sus pensamientos, con sus creencias"...Buero eleva a Esquilache, a Velázquez, a Goya y a Larra a **categoría simbólica**. Todos ellos **luchan por una España mejor**, pero las circunstancias políticas y sociales del país fueron la traba a una sociedad en*

progreso. Símbolos, pues, históricos, dimanados de la historia misma... todo el 98, pensadores y creadores. He recibido, creo, mucha influencia”²⁰⁸. Cuadro 2º, fuentes de inspiración de Buero (Pilar de la Puente) en textos entresacados:

<p><u>Galdós</u>: la literatura histórica. Parte de la vida colectiva de España. Le importa el carácter familiar, íntimo y subjetivo de la historia interna del pueblo.</p>	<p><u>Unamuno</u>: <i> Esa vida intrahistórica </i> -que es la salvación de España-, es fecunda como el fondo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición</p>	<p><u>Ortega y Gasset</u>: <i> No hay historia si no hay una doctrina genérica de la sociedad humana, una sociología. La Hª es ciencia del más actual presente </i></p>	<p><u>Azorín</u>: “<i> Esperaba del alma provinciana la salvación de España, y pensaba que el porvenir de Yecla es el porvenir de España entera </i>”.</p>
<p>Buero critica modos de ser español: hipocresía, ambición, envidia.</p>	<p>Critica <u>instituciones</u> <u>autoritarias</u> como las de Felipe II, Felipe IV, y Fernando VII.</p>	<p>Instituciones afines al Vaticano: como la Inquisición o el poder de la Iglesia.</p>	<p>Crítica <u>inmovilismo</u> de las situaciones de incultura. Lucha regeneracionista.</p>
<p>A Buero le influyen Schopenhauer, Nietzsche y Ortega en la intuición: “La misión del arte es una especie de investigación intuitiva de la realidad”.</p>	<p>De Unamuno la “casta íntima” del pueblo: “lo que en cada hombre hay de intrahistórico, es lo que permite decirse a sí mismo, sencilla y solemnemente hombre”.</p>	<p>Zubiri: “Lo pasado, por serlo, no tiene más realidad que la de su actuación sobre el presente, nuestra actitud ante el pasado depende de: ¿Cómo se actúa sobre el presente?...</p>	<p>Brecht: En <i>Galileo Galilei</i> no critica la <i>Inquisición</i>, ni la <i>Iglesia</i> las presenta <i>contra Galileo</i>. En Buero Vallejo sus personajes son la esperanza de que la historia no se repita</p>

²⁰⁸ De la Puente Samaniego, P., A. *Buero Vallejo. Proceso a la Historia de España*. Universidad de Salamanca, 1988, prólogo, p. X., p.146-47. Cita a J. A. Maravall: “*Velázquez no plantea directamente los problemas intelectuales de su tiempo, al modo que se encuentran en los pensadores (Galileo, Descartes, Pascal, Leibniz, Locke y Newton) sin embargo, muchos de esos problemas están implicados en su obra y constituyen el fundamento sobre el que ésta descansa y sobre el que se alza su gran significación*”; p. 56.

Ricardo Doménech, en la introducción de *La detonación*, hace una panorámica del teatro de Buero, y efectivamente, entre las categorías clasificatorias está la del teatro histórico: “*Resulta harto significativo que el ciclo se interrumpa con la llegada de la Democracia de 1977, y que las obras posteriores afronten de manera más explícita los conflictos sociales y políticos...Lo histórico no es sólo un decorado exótico –como en los románticos o en algunos epígonos del modernismo-, sino materia dramática, ante la cual se erigen las grandes preguntas relativas al orden moral y al orden de la historia. En fin, lo histórico en estas creaciones buerianas es también... intrahistoria: vida de hombres concretos, como diría Unamuno*”²⁰⁹. El mismo R. Doménech, en su obra magistral *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*²¹⁰; retrata la *fantasía velazqueña* en tres pinceladas que trazamos en el cuadro:

1) <i>Es una recreación escénica de la España de Felipe IV, y con ella, una imagen crítica de España.</i>	2) <i>Paralelamente es un debate sobre <u>la pintura de Velázquez</u>, particularmente sobre Las Meninas.</i>	3) <i>Velázquez como persona concreta y singular; la intimidad, la soledad, (su esposa). Personaje trágico.</i>
--	--	--

4. 1. 2. “LAS MENINAS, o de la Luz”.

Titulamos este análisis filosófico como si fuera un diálogo platónico porque en el fondo, y no sólo en la forma, realmente lo es, y no hay mejor metáfora de la verdad que la luz. Muchos han escrito y contemplado *Las Meninas* de Velázquez, pero pocos tan lúcidos como Buero, que ya en su adolescencia, debutaba en el concurso literario del Instituto con una serie de intuiciones artísticas de hondo calado, él mismo cuenta que entró en el Museo del Prado y que: “*Iba abstraído y, sin darme cuenta, me encontré en la sala de Las Meninas*. (Nos recuerda la idea de Picasso cuando dice: yo no busco, encuentro). *Me alegré, y pensé, entonces, dedicar un buen rato a la*

²⁰⁹ A. Buero Vallejo, *LA DETONACIÓN, Las palabras en la arena*, Madrid, Espasa, Austral, 1993, p. 18. Edic. Ricardo Doménech. El especialista bueriano trata el suicidio, la vida y la obra de Larra con rigor.

²¹⁰ Doménech, R., *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid, Gredos, 1979, pág. 149.

*contemplación de este maravilloso cuadro y, con tal fin, sentéme en el banco; pero está escrito que aquel día no podía hacer mi voluntad, pues un tropel de gente, que ridículamente vuelta de espaldas al cuadro se preocupaba en buscar no sé qué absurdos efectos en un espejo colocado a mi lado, impedía completamente toda visión*²¹¹. De aquella intuición juvenil, devino en el tiempo de la madurez un homenaje teatral a *Las Meninas*.

Entre los escritos de juventud publicados en la edición citada, hay otro reseñado anteriormente, que se titula *Por el buen velazquismo. Prologómenos a un manifiesto necesario*, en el que nos habla de su adolescencia artística: “*Creyéndome un futuro gran pintor, me había impuesto la obligación de admirar y comprender a todos aquellos pintores que se reconocían como grandes...Desde entonces este pintor – Velázquez- constituyó mi secreta preocupación...Así, resbalando bonitamente sobre la pintura velazqueña, llegué a fabricar la siguiente fórmula literaria: “Velázquez es el revolucionario tipo de pintura, por haber sido el primero en emplear con todo vigor el convencionalismo de pinceladas amplias y visibles para resolver el natural; ...Bastó que, sustituyese mi antigua actitud de orgullo por la de **curiosidad humilde hacia los problemas de la pintura**, para que comprendiese en el acto que la verdadera importancia de Velázquez estribaba en los formidables resultados que había dado su preocupación por el concepto de visión “física” del natural...y **comprendí cómo Velázquez, en vez de hacer de la pintura un campo de la experimentación de sus anhelos metafísicos**, dedicó toda su inquietud a la **resolución del problema de la visión...El nervio de la pintura es, por tanto, la manera física de ver, y no la visión intelectual de las cosas...Tan curiosa, tan humildemente como Velázquez. Estudiad la ciencia del ojo humano, la ciencia del color y la ciencia de la visión; y ateneos honradamente a las conclusiones que saquéis. **El arte no está reñido con la ciencia**. Recordad que los antiguos no se avergonzaron de estudiar la ciencia de la Anatomía y de la Perspectiva...El buen velazquista no es una posibilidad: ha existido y existe. Todo aquel que, consciente de la importancia de Velázquez comprende que su **concepto de la visión ha de ser superado**, aunque, por otra parte, esté seguro de que no lo ha de conseguir en su vida, es un buen velazquista***”²¹².

²¹¹ Buero Vallejo, *El único hombre*, o.c., pág. 294-295.

²¹² O.c., páginas 310 y ss. Textos entresacados. Javier Portús que analiza las traducciones y adaptaciones pictóricas de Tiziano, Rubens, Velázquez dice de éste: “Y lo hizo insertando el **Rapto de Europa** en un

Curiosamente, como sus personajes históricos a los que nos hemos referido, hemos de poner el alma en la superación de nosotros mismos, aunque no se consiga en la vida. Así en lo histórico, hay que luchar por una España mejor, sin desfallecer en las esperanzas de la realidad soñada, la pasión quijotesca de luchar contra lo imposible, imposible llevarse bien todo un claustro, una familia, un partido, etc. Se comprende que las intuiciones de su juventud fueran fuentes de inspiración, como puede apreciarse en su primera obra *En la ardiente oscuridad*. No en vano, influyeron en él, probablemente, las palabras de *Juan de Mairena*, de A. Machado, cuando habla de **Kant y Velázquez**:

*“Es evidente, decía mi maestro -Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia- que si Kant hubiera sido pintor, habría pintado algo muy semejantes a Las Meninas, y que una reflexión juiciosa sobre el famoso cuadro del gran sevillano nos lleva a la **Crítica de la pura razón**, la obra clásica y luminosa del maestro de Königsberg. Cuando los franceses –añadía- tuvieron a **Descartes**, tuvimos nosotros – y aun se dirá que no entramos con pie firme en la edad moderna- nada menos que un pintor kantiano, sin la menor desmesura romántica. Esto es mucho decir... Además, y por fortuna para nuestro posible mentir de las estrellas, ni Kant fue pintor, ni Velázquez fue filósofo.*

*Convengamos en que, -prosigue Juan de Mairena-, efectivamente, nuestro Velázquez, tan poco enamorado de las formas sensibles, a juzgar por su indiferencia ante la belleza de los modelos, apenas si tiene otra estética que la estética trascendental kantiana. Su **realismo**, nada naturalista, quiero decir nada propenso a revolcarse alegremente en el estercolero de lo real, es el de un hombre que se tragó la metafísica y que, con ella en el vientre, nos dice: la pintura existe, como decía Kant: ahí está la ciencia fisicomatemática, un hecho ingente que no admite duda. De hoy más, la pintura es llevar al lienzo esos cuerpos tales como los construye el espíritu, con la materia cromática y lumínica en la jaula encantada del espacio y del tiempo. Y todo esto lo dice –claro está- con el pincel. He aquí el secreto de la serena grandeza de Velázquez. El pinta por todos y para todos, sus cuadros no sólo son pinturas, sino **la pintura**”²¹³. El Velázquez de Buero podría decir: **pinto, luego existo**. Por eso, en *Las Meninas* de*

*relato (la de Minerva y Aracne) que, según la **Filosofía secreta** de Pérez de Moya (tratado de mitología de la época que el pintor tenía en su biblioteca) significa que no existe nadie tan avanzado en su arte que no pueda ser susceptible de superación.” Velázquez. Madrid, Biblioteca El Mundo, 2004, pág. 20.*

²¹³ O.c., pág. 211-212.

Buero, dice su Velázquez: “*he llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería **la luz***”. A eso se le llama coherencia estética, ética y metafísica.

Sinopsis argumental: Dividida en dos partes, *Las Meninas*, es un retrato dramático de la vida palaciega que rodeó a Velázquez, el drama no sólo de sus vicisitudes personales, artísticas, políticas e históricas del Siglo de Oro, sino del cuadro mismo, de su creación, de sus emociones, de sus perspectivas, es decir, de su intrahistoria recreada y soñada.

En la **primera parte**, el primer personaje *Martín*, habla al público sobre el fondo del cuadro que constituye el escenario: *No, no somos pinturas. Esculpmos, hablamos o callamos según va el viento. Todavía estamos vivos.* Parece una interpelación al espectador. *Pedro* contesta: *¿a quién hablas loco?...*, y responde: *Está casi ciego, pero no sabe que no hablo a nadie...Esto de hablar al aire es una manera de ayudarse...* En realidad, habla consigo mismo, el diálogo insustituible del alma consigo misma en el consiste la filosofía como decía Platón. A reglón seguido dice *Martín*: *Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado. ¿No conocen la historia?* (estamos en Madrid de 1656). *Yo finjo muchas, pero ésta pudo ser verdadera. ¿Quién dice que no?* Esta expresión recuerda al “*Ridículo razonamiento entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco*”, (II, cap. III): *...El moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande en acometer peligros, la paciencia en las adversidades y el sufrimiento así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan platónicos como los de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso.*(¿Un elenco de virtudes propias de Velázquez?). *A lo que yo imagino —dijo don Quijote— no hay historia humana en el mundo que no tenga altibajos, especialmente las tratan de caballerías; las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos. Con todo eso —respondió el bachiller—, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores del algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote.* El telón de fondo es aristotélico.

—*Ahí entra la verdad de la historia* —dijo Sancho. También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente

Ulises como le describe Homero. —Así es —replicó Sansón—, pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

R. Doménech interpreta filosóficamente “*Estas palabras de Martín vienen a ser, por tanto, una declaración de principios, y ésta afecta a la totalidad del teatro histórico de Buero Vallejo*, tras citar la fuente cervantina que reseñamos de la *Poética*, de Aristóteles: “*No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular*”²¹⁴.

Después se habla de la Inquisición, de dos filósofos antiguos que son pobres como nosotros, y se ve el balcón abierto donde están *Las Meninas* de la Infanta Doña Margarita que preguntan por el esclavo moro del “sevillano”, *Doña Marcela* que las acompaña dice que *lo ha libertado el rey*. Sale Pareja, y llama Amo a *Velázquez*, quien replica: *¿Amo? No olvides que te ha libertado el rey*. Estamos en el Madrid de 1656 y hablamos del Rey Felipe IV, al que Julián Marías, denominaba *el traductor*. En el diálogo con su discípulo, Velázquez dice: *Es curioso lo poco que nos dicen de las cosas sus tintas... Se llega a pensar si no nos estarán diciendo algo más verdadero de ellas... Que no son cosas, aunque nos lo parezcan*. Es el dilema estético del realismo y el idealismo de Ortega y Gasset: la relación entre el yo y las cosas. Aluden al placer de la Infanta María Teresa por *hablar y pensar*, cuya juventud, símbolo de la sensibilidad vital de las nuevas generaciones con otra visión del mundo más abierta. ¿No sería una llamada, *el hablar y el pensar*, al diálogo social? Hablando se entiende la buena gente. La época de los *Cuadernos para el diálogo*, que se fundaron en 1960, el año del estreno.

²¹⁴ O.c., p. 154-155; Aristóteles, *El Arte Poética*, III, 7; B. Aires, Espasa, 1948, trad. José Goya y Muniáin.

A Velázquez le molesta pintar rodeado de mirones, el artista necesita una paradójica soledad para su creación: *Es triste no saberse pasar sin enseñar lo que se pinta. No es vanidad: es que siempre se pinta para alguien... a quien no se encuentra... ¡Soy el hombre más acompañado de la Tierra!* D^a Juana, su esposa, dice: *¿por qué te sientes sólo?*; Velázquez responde: *Es mi pintura la que se siente sola.* ¿Su visión de la realidad? Ella dice que no entiende su pintura: *Ni a ti: porque tú eres tu pintura.* Resuenan las palabras de Mairena citadas, cuando dice que **Velázquez es la pintura.**

Velázquez: *Cuando respiras el aire y la luz de Italia, Juana, comprendes que hasta entonces eras un prisionero... Los italianos no son, como nosotros, unos tristes hipócritas... Y volver a España se vuelve siempre, pese a todo. No es tan fácil librarse de ella.* Creemos que es una clara alusión a la filosofía española en el exilio. El mismo Ortega, cuando estuvo en Argentina, dijo que el español que no conoce América, no conoce España. Prosigue Velázquez que su pincel busca: *No a otra, como tú piensas. A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y locos. Tienes razón: estoy sólo.* ¿Contundente interpelación a la España imperial o la oscura de la dictadura? *Es que estoy inquieto por el cuadro que quiero pintar.* El cuadro de la realidad trágica de su tiempo dramático para el hombre libre y honrado. De nuevo, sale a la luz el problema del matrimonio, D^a Marcela: *Sabéis bien que me casaron contra mi voluntad y que mi matrimonio fue una cruz.* Crítica directa a la institución cristiana del matrimonio que, en algunas ocasiones, no es una liberación para la mujer, sino una cárcel de por vida. Lo cual no es óbice para que diga ella: **La madurez sabe guardar secretos deleitosos que la mocedad no sospecha.** Velázquez recrimina a D^{ña}. Marcela su severidad moral es proverbial en Palacio –del Pardo, se sobreentiende-, la más intransigente con las conciencias ajenas, el mayor de los pecados. *Es el más humano de todos*, dice D^a Marcela, y responde Velázquez: **hablo del pecado de la doblez**²¹⁵. La doble moral: la hipocresía de las conductas públicas negadas por las acciones privadas. Todo un dardo histórico para toda la conciencia ética-política.

²¹⁵ Shakespeare, en *Medida por medida*, pone en boca de *El Duque* estas palabras a *Isabel*: “La mano que os hizo bella os ha hecho también virtuosa; y si la belleza que se prodiga a vil precio se aja bien pronto perdiendo la honestidad; el pudor, alma de vuestra persona, conservará eternamente vuestra belleza. Quiso la causalidad que llegara a mi conocimiento la vergonzosa proposición de *Angelo* –que gobierna con hipocresía en ausencia de *El Duque*-, y sin los ejemplos que tenemos de la fragilidad humana mucho me sorprendería en él semejante proceder... Pero veamos ahora cómo arregláis para colmar sus deseos y salvar a vuestro hermano”. A. III,1, Barcelona, Nauta, 1967, p.121. Traducción/versión de J. A. Marquez.

Vuelve el tema de España, la cual es predilecta de Ntra. Sra., por lo que dice el personaje *Nieto* a Dña. Juana: *Satanás urde contra nosotros...Él sabe siempre el modo de atacar. Un pensamiento soberbio, la codicia de los bienes ajenos, una mujer lozana*. La alusión a la soberbia nos remite a los consejos de Don Quijote a Sancho gobernador, pasaje inmemorial en el que Cervantes trasciende la ironía literaria para culminar en la ética política. “*Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores...y préciate más de ser humilde virtuoso que pecador soberbio. Innumerables son aquellos que de baja estirpe nacidos, han subido a la suma dignidad pontificia e imperial; y desta verdad te pudiera traer tantos ejemplos, que te cansarías*” II-XLII. Estos consejos se refieren al alma, en el siguiente, a los del cuerpo. En *Las Meninas* se dan consejos para gobernar la vida.

Don Quijote dice a Sancho que la dignidad de su persona no se menoscaba por el origen humilde de su familia, pobre pero honrada, vale por el mérito de sus obras. Ha de valorar más el ser *humilde virtuoso* que *pecador soberbio*, que se olvide de la *humildad de su linaje*, de su “*estamento social*”, que aprecie el *valor de su persona*, y no el *tanto tienes*, como el *tanto vales*. El *pecador soberbio* tiene una larga tradición ética-teológica, desde la época bíblica. El fariseísmo y la autosuficiencia de los poderosos estaba a la orden del día en la España Imperial, sin embargo, Cervantes parte una lanza a favor de personas, honestas y humildes que han subido *a pulso* a la *suma dignidad* –personalidad- *pontificia e imperial*. Este episodio es claro ejemplo de lo que dice Nueschäfer: “*Don Quijote y Sancho son personas “verdaderas”, y conforme avanza la novela, sobre todo en la Segunda parte, se hacen cada vez más personas*”. En este episodio, prosigue Neuschäfer: “*Vemos cómo reaparece aquí el gran tema moral de la Primera parte: el tema de la soberbia y humildad*”²¹⁶.

Gabriel Marcel acertó a ver e intuir la profunda relación que hay entre la humildad como fundamento de la esperanza de la persona, y su contravalor, la desesperación que engendra la soberbia del hombre moderno: “*Metafísicamente hablando, creo que es preciso responder que la única esperanza auténtica es aquella que se dirige a lo que no depende de nosotros, aquella cuyo resorte es la humildad, no el orgullo*”²¹⁷. Miguel de Unamuno, ensalza esta gran virtud de la persona, en “*La*

²¹⁶ Neuschäfer H.-J., *La ética del Quijote*, Madrid, Gredos, 1999, p. 96.

²¹⁷ Marcel, G., *Aproximación al misterio del Ser*. Madrid, Encuentro, 1987, p. 58-59. Trad. J. L. Cañas.

Esfinge”, cuando dice uno de sus personajes, Ángel: “**Libertad...; la libertad está en ser humilde..., humilde de corazón, no con los labios**”(Acto III,escenaVI). Para Unamuno, necesitamos más hidalgos del corazón, personas que amen la vida, sencillas, naturales, con sentido común; y menos hidalgos de la razón, soberbios que gobiernen con la codicia y la avaricia del dinero. Por tanto, la alusión de Buero, es una indirecta para los gobernantes, y una directa a todo ser humano que se precie y pretenda ser más humano.

El diálogo de *D^a Juana* y Nieto abre el suspense, ella necesita confiar el secreto de la misteriosa pintura que se gesta en Palacio, y él, ante el juramento que se le pide contesta dice: ***Juro callar...En todo lo que no vaya contra mi conciencia.*** Es el principio moral del imperativo categórico, pero eso dice Kant, que es difícil de cumplir hasta para el filósofo moral. Surge en los moradores de Palacio la duda sobre si se puede pintar una obra espantosamente escandalosa para los hábitos de aquel tiempo. Aparece *el Marqués* que representa el poder administrativo real, y *Velázquez* le dice: *Los barrenderos están descontentos.* Hay aposentos en Palacio sin barrer, se hace un sutil alegato de la huelga, y ante el imperativo del *Marqués*: *¡Pues qué barran!* Velázquez responde: *Se les debe el salario de tres meses. Y hace cinco días que no se les da ración. (¿Y qué?)... Es natural que vucencia no comprenda la extrema necesidad en que se hallan, dadas las crecientes riquezas de vucencia.* Indirecta a Franco, al que se le llamaba, Excelencia, en muchas ocasiones. Y la respuesta típica y tópica de un régimen autoritario, sea en el S. de Oro o en el S. XX, está en las palabras del *Marqués*: *Aprended, don Diego, que tal descontento no puede existir en Palacio: luego no existe.* Es genial la expresión cartesiana del personaje, que representa la razón, si, pero de Estado, del pensamiento totalitario. Esto recuerda al Gran Hermano de G. Orwell de su obra 1984, “*La guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza*”, o el $2+2 = 5$, o sea, el pensamiento único del poder²¹⁸. Incluso Velázquez utiliza después el término nómina, más moderno y explícito, y no menos importante es el término cruz, al responder el pintor al *apostador* de Palacio: *Hay pechos que se honran llevando esa cruz –de Santiago- y pechos que la honran si la llevan* (el mismo Velázquez, como se ve en el cuadro). Por la *libertad* y la *honra*, Sancho, *se puede* y *se debe aventurar la vida*, dice don Quijote. ***La honra es tan importante como la libertad.***

²¹⁸ Orwell George, 1984, Barcelona, Destino, 1984, p. 311. Lema que se repite a lo largo de la obra.

El diálogo con la Infanta M^a Teresa es de gran sencillez y belleza dramática, Velázquez le dice: *Vuestra alteza es muy bondadosa prefiriendo platicar con un pobre pintor*. Ella pregunta cuándo empieza el cuadro grande, y recuerda que a los seis años el pintor la cogió en brazos: *Cometisteis con una **persona real** la más grave falta. Sabéis que no se nos puede ni tocar... He pensado a veces si no lo haríais como una protesta de hombre que no se tiene por inferior a nadie*. Resuena el refrán de las tierras de Castilla al que alude A. Machado: *“**Nadie es más que nadie, el principio incommovible de nuestra moral**”*. La Infanta M^a Teresa reconoce que es una niña que no sabe nada, como Sócrates, y que, además en Palacio a los niños se les miente siempre, pero ella dice: *¡Yo quiero saber!* Y don Diego le responde que le ha honrado siempre con sus preguntas, esto recuerda a la observación de Heidegger sobre el preguntar mismo, que lo considera como *“**la forma más sublime de saber**”*. No es ajena, la genial expresión del poeta Luis Rosales, cuando dice que *“**la pregunta es inextinguible por lo que tiene de esperanza**”*. De nuevo, las palabras de la Infanta M^a Teresa relacionan persona y mundo, dicho con Ortega: *“**Yo soy yo y mi circunstancia, si no la salvo a ella no me salvo yo**”*. Hay frases que la retratan como una persona que se preocupa por los demás.

M^a Teresa: *La verdad de la vida no puede estar en el protocolo... ¿Es cierto –pregunta a don Diego– que mi padre ha tenido más de treinta hijos naturales?... Aquí se contrasta claramente la sensibilidad vital de la que habla Ortega, de las generaciones: *Tenéis dieciocho años. Yo, cincuenta y siete. Si se supiese que os decía la verdad nadie comprendería...**La verdad es una carga terrible: cuesta quedarse solo**. Y en la Corte, nadie, ¿lo oís?, nadie pregunta para que le digan la verdad*. Como en la vida misma, muchas veces, no queremos saber la verdad porque nos compromete. Y en la vida política todavía más, pues la verdad entra en conflicto con el poder, como decía Foucault. M^a Teresa insiste: ***Yo quiero saber la verdad***. Y Velázquez: *Vuestro linaje no os permitirá encontrarla casi nunca. Terminaréis por adormeceros de nuevo, fatigada de buscar...* Es la virtud de la constancia del filósofo, de la persona honrada, sea de la realeza o de ambiente popular. En el diálogo *El Menón* de Platón dice Sócrates hablando de la inmortalidad del alma: *“...Y habiendo aprendido el alma todas las cosas, nada impide que el que recuerda una sola cosa (lo que los hombres llaman aprender), encuentre todas las demás, **si es valiente y no se cansa de buscar**. Buscar y aprender, en efecto, son enteramente recordar”* (81c). Ella: *¿No es posible la fidelidad?... ¿Tan despreciable es el hombre?...* Él: *Es... imperfecto*. Ella ante la angustia del matrimonio*

de conveniencia con el rey Luis de Francia: *¡Es la mentira la que no puedo perdonar!... ¿Qué me espera?... Quizá otro saco repleto de engaños y de infidelidad.* Crítica a la institución matrimonial que no se debe fundar en el interés, sino en el amor auténtico.

El diálogo con Pedro Briones, amigo de Velázquez, y personaje que representa al pueblo, que le dice que si recuerda sus pláticas de juventud, y el pintor: *Mas no sé ya si los recuerdos son verdaderos. Pedro* le recuerda que le hablaba de su pintura: ***Las cosas cambian...Quizá su verdad esté en su apariencia, que también cambia.*** Expresión que nos recuerda a Pirandello, pero que nos retrotrae a la historia de la filosofía desde Parménides a Husserl, el ser y el aparecer. *Pedro: Creo que me dijisteis: si acertáramos a mirarlas de otro modo que los antiguos* (parece la tesis del criticismo kantiano) ***los colores se armonizan con arreglo a leyes que aún no comprendáis bien.*** ¿Sabéis algo de esas leyes?... Podría referirse a las leyes de la razón que, como en Descartes y Kant, deben regular el conocimiento del mundo y del hombre.

En este sentido, E. Pajón relaciona a Velázquez con Kant: *“Velázquez ocupa en “Las Meninas” de Buero Vallejo el punto equivalente a la **imaginación kantiana**; es decir, es un intermediario, el puente que une ese mundo en el que domina la autoridad del hombre sobre el hombre, basado en el privilegio cuyo origen se atribuye a la voluntad divina, con otro mundo, el representado por los mendigos... Supuso una verdadera revolución en el arte pictórico, el paso que va de una situación en la que lo pintado es el mundo como se ve y, en última instancia, el **ver mismo del hombre**”...* Afirma **Ortega y Gasset** que **la revolución de Velázquez en la pintura equivale a la revolución de Descartes con su “yo pienso” en Filosofía.** No hay duda de que Ortega está en lo cierto. Y también está claro lo que muchas veces hemos oído al propio Buero de que la pintura de Velázquez presiente los descubrimientos de **la fenomenología de Husserl**; pero aquí, en “Las Meninas” de Buero Vallejo, hay algo más...Sigamos el diálogo, Velázquez: *Sabed que me dispongo justamente a pintar un cuadro donde se resume cuanto sé. Nada de lo que pinté puede parecersele. Ahora sé que los colores dialogan entre sí: ese es el comienzo del secreto...Durante estos años creí pintar para mí solo. Ahora sé que pintaba para vos –Pedro Briones-.* Dice Platón, sobre los jóvenes valerosos en *La República* (468a) que: ***“Nuestro deber será honrar a los valientes”.***

El personaje Pedro representa a la gente honrada del pueblo, prosigue Enrique Pajón atribuyendo a Velázquez un papel intermedio entre el Rey Felipe IV, que

“pinta algo”, y *Pedro Briones* que “no pinta nada”, tanto material como formalmente: “La rebeldía velazqueña transforma, pues, en primer lugar, el poder y la realidad espiritual en una aspiración imposible; la majestad regia en mendicidad miserable. **Una vez más, la pujanza del ANTIHÉROE...** En los momentos en que escribe Buero su obra, España está dominada por una dictadura. Esta circunstancia queda reflejada en la escena: **La rebeldía de Velázquez es la rebeldía de Buero ante la situación política en que vive.** La rebeldía afecta a las capas más profundas del ser humano, alcanzando incluso niveles religiosos... El rey, que recibe de Dios su poder; el rey, que preside un acto del Santo Oficio, nada puede imponer a Velázquez, que crea de la nada; y lo que crea es el ser de España, la España que entiende Pedro Briones, mendigo y loco. Mendigo porque nada posee, a no ser su miseria y sus grandes anhelos, su grandeza. Mendigo igualmente porque deambula por la tierra y por el mar... y loco porque también le es ajena la razón, **esa razón que tiene la historia por maestra**, esa razón que, por sí sola ha determinado una manera de pensar e incluso un tipo de hombre que no son los suyos... La realidad espiritual divina, creadora del cosmos, supuso en toda Europa un vínculo tan fuerte, que tras la gran revolución de **Descartes**, en la que el cosmocentrismo da paso al antropocentrismo... **El yo pienso nos abre un mundo nuevo**²¹⁹. El que vive Velázquez en los tiempos borrascosos del S. XVII.

Observemos que se da un giro copernicano en la vida y en la obra del pintor. Es un cambio de perspectiva: ni pintar sólo las cosas tal y cómo las vemos (realismo), ni sólo tal y cómo las veo yo (idealismo), sino que dialogamos con las cosas, los colores, las personas. El mundo interactúa con mi persona, sea bajo la condición que sea. *Pedro* que le hubiera gustado ser pintor reflexiona sobre sí mismo: *Me queda poca vida y me pregunto qué certeza me has dado el mundo... Ya sólo sé que soy un poco de carne enferma llena de miedo y en espera de la muerte. Un hombre fatigado en busca de un poco de cordura que le haga descansar de la locura ajena antes de morir.* (D. Quijote). Al preguntarle por su esclavo dice *Velázquez*: *El rey le ha dado libertad porque también pinta Ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre.* Ni siquiera esclavo de sí mismo como dijo Platón. La sentencia de Buero pasará a los anales de la ética de la liberación.

El diálogo con el Rey con el Marqués representa claramente los intereses del poder, de todo poder. Sale a relucir Cataluña, la subida de impuestos, y las intrigas

²¹⁹ O.C. pág 414. También se relaciona en la misma página a Pedro Briones con Edipo rey.

del Marqués contra Velázquez: *Lo intolerable de esa pintura es que representa la glorificación de Velázquez pintada por el propio Velázquez.* (Resulta un cuadro más de criados insolentes que de personas reales, dice Nardi un pintor tradicional que acompaña al Marqués). Entra la infanta M^a Teresa, y el Rey le dice que se vuelva con la reina y *disfrutar de vuestra bendita ignorancia* (no la *Docta ignorancia* de Nicolás de Cusa). La respuesta de ella no se hace esperar: *En Palacio todo se sabe: que hemos perdido la saca de la plata, que no hay dinero, que **el país tiene hambre, que la guerra va mal...** ¿Sabéis que hace tres días nadie comió en Palacio salvo nuestra familia?... ¡Padre mío, atreveos!* (la infanta le reclama honradez y justicia) *¡Elegid a otros consejeros!* (exige libertad) -la amenaza el Rey con el convento- *podrías decirnos que os guardéis de los malos servidores, padre mío...y de todos los placeres que no os dejan atender los negocios del reino...El Rey: ¡Fuera de mi presencia!*

El diálogo del Rey con Velázquez es ilustrativo de la realidad de España: *Vuestra majestad ha sabido amar y proteger como pocos reyes a todas las artes.* El Rey: *¿Qué intención encierra ese cuadro?...Velázquez: Representa una de las verdades del Palacio.* Una de las perspectivas de la realidad que implica que hay otras dignas de consideración. *La verdad está en esos momentos sencillos más que en la etiqueta...*

Pedro y Velázquez, al final de la primera parte, dialogan sobre el contenido del cuadro. Pedro: *Recuerda a un león, pero el león español ya no es más que un perro...* La sentencia es irónica y certera como la flecha en la diana de la verdad redonda que decía Parménides. ...*Un cuadro sereno: **pero con toda la tristeza de España dentro.** Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediabilmente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana lo advertirá con espanto...Y tal vez, mientras busca su propia cara en el espejo de fondo, salve por un momento de morir...Velázquez: Un cuadro de pobres seres salvados por la luz... 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. De pronto, veo... y me invade la paz”*...Esta genial metáfora de Buero, paradójicamente, expresada en términos de sospecha, nos remite a una cuestión metafísica y estética fundamental: sobre si Dios tiene forma o no. Curiosamente, este problema metafísico ha sido tratado por el físico alemán Bernhard Philberth, en su obra *Der Dreieine (El tresuno)*, quien nos dice que *“todo ser creado tiene la personalidad ligada a una forma, y que Dios es*

persona más allá de toda forma”²²⁰. Por otro lado, coinciden las palabras de Velázquez con la cita bíblica de Buero en la dedicatoria de su obra *En la ardiente oscuridad*: “Y la luz, en las tinieblas resplandece; mas las tinieblas no la comprendieron”. En *Las Meninas* aparecen las luces y sombras de la vida: es el retrato de la existencia humana. Sólo la luz y la verdad nos harán libres, nos curaran de todas las insanias de este mundo.

Justo a continuación, de hablar de Dios, se habla de humildad, cuando le dice Velázquez a su antiguo modelo: *Me llenáis de humildad...Pedro: También vos habéis pintado desde vuestro dolor, y vuestra pintura muestra que aun en Palacio se puede abrir los ojos, si se quiere. Pintar es vuestro privilegio: no lo maldigáis. Sólo quien ve la belleza del mundo puede comprender lo intolerable de su dolor... En Flandes... los soldados pasaban hambre. Les había caído en suerte un mal capitán...No pagaba a los soldados y robaba el abastecimiento. Si alguno se quejaba, le mandaba apalea sin piedad... ¿una referencia a la tortura? (Un piquero murió así, y el alférez de la bandera mató al capitán)...Era un mozo humilde que había ascendido por sus méritos. Un hombre sin cautela, que no podía sufrir la injusticia allí donde la hallaba...En Lorca se han levantado más de mil hombres contra los impuestos. En la Rioja mataron a dos jueces por la imposición del vino...En Palencia quemaron la cosecha antes de entregarla... El país entero se muere de hambre...La referencia a Sócrates es significativa por la similitud con el aforismo que se le atribuye: *Más vale sufrir la injusticia que cometerla*. El relato tiene que ver con la España del franquismo. La hacienda, la justicia, los campesinos, el país pasa hambre de progreso y de libertad.*

En la **segunda parte**, es significativo el mal sueño que el Rey relata al reverendo padre que le escucha: el Rey se ve a sí mismo desnudo en un salón *lleno de pintura y espejos*...(en el fondo está mirándole Velázquez) y éste se le asemeja en el sueño a la figura de Goliat que, con mirada desafiante, se dirige al Rey diciéndole: *Nicolasillo y tú tenéis que crecer*. No se olvide que *Nicolasillo* es el pseudónimo que utilizó Buero en su adolescencia en los escritos del concurso literario del Instituto. Cuando despertó se dijo a sí mismo el Rey: *¡Añagazas de Satanás para turbar la serenidad de mi juicio!* Tratando de examinar el caso que se pone entre sus manos –el papel real que representa Velázquez en su corte- a la luz y *el rigor que de nuestra Santa Religión pida*...Bien pudiera ser el **teatro de su conciencia** el sueño del Rey, la

²²⁰ Cfr. en *La Resurrección de Jesucristo y la del hombre en la Biblia*, Díez Macho A., o.c., pág. 18.

metáfora onírica bueriana simboliza la cara oculta de lo real. El Marqués acusa veladamente a Velázquez de errores y delitos, él lo sabe y el Rey dice al pintor: *Nadie nos oye, salvo Dios* (igual que el escenario de la conciencia), don Diego. *Interrogad a vuestra conciencia. ¡No tenéis nada de que acusaros!...* Luego, discute con su discípulo Pareja, y le acusa de traicionarle, pero él lo niega, como hombre liberado por el Rey gracias a Velázquez, que se queja de haber sido denunciado al Santo Oficio, y dice unas duras palabras: *nunca se debe confiar en nadie... Mala cosa es ser hombre... casi todos son esclavos de algo*. Gran verdad: esclavos de cosas o de personas, de algo, de alguien.

De nuevo, el pintor con su esposa D^a Juana que le recrimina una supuesta aventura amorosa en Roma y que sólo piensa en su pintura, y que nos recuerda a la película *Secretos de un matrimonio* de Ingrid Bergman; y al pintor se le hace insoportable la duda de su esposa respecto a su fidelidad, y le dice a su mujer: *La verdad siempre duele*. Luego comienza el análisis de un tabú: la lascivia en la pintura. Velázquez le recuerda a su esposa que le pidió que posara como modelo de una Venus, pero D^a Juana se negó: *Una mujer honrada no puede prestarse a eso... ¡Ningún pintor español ha hecho eso!...* Velázquez le contesta: *Te he sido fiel: en Italia y aquí*. Luego el primo del pintor, Nieto, dice que la *exposición de imágenes lascivas está prohibida... Nada se pinta sin intención de ser enseñado. Y lo ven otras personas*. El diálogo plantea la función pedagógica del arte en general, y de la pintura en particular, no es ajena la innovación educativa de la estética que realizó la Institución Libre de Enseñanza, concretamente, M. Bartolomé Cossío, al que mencionamos anteriormente.

Y el pintor recuerda que hay en los aposentos de Palacio ciertas pinturas mitológicas italianas y flamencas no son menos vestidas que la que él ha pintado, refiriéndose a una de sus *Venus*. Para Torrente Ballester esta segunda parte es una unidad dramática perfectamente acabada del teatro de Buero Vallejo, cuando el pintor es denunciado al Santo Oficio por esta pintura lasciva. ¿Alusión a infidelidades reales en el Palacio?... y el primo define, a petición de Velázquez, lo que es una pintura lasciva: *La que por el asunto o sus desnudeces pueda mover a la impureza. Velázquez: Sólo quiero recordaros que el vestido inquieta a veces más que el desnudo... Que el vestido no quitó la tentación carnal del mundo y que vino por ella... Todo es ocasión de pecado, primo. Hasta las imágenes santas lo han sido. Y todo puede edificarnos, hasta la desnudez, si la miramos con ojos puros*. Es decir, ¿sería una metáfora de la intención

pura o de la buena voluntad de las acciones, en la línea de la ética kantiana? *Nieto*: *Nuestros ojos no son puros...* Buero plantea a través de Velázquez la voz de la conciencia moral crítica: *¿dónde está la lascivia?* *Nieto*: *En la pintura*. *Velázquez*: *En vuestra mente*. He aquí todo un dilema moral, o su transposición metafísica: el primero es el realismo, el segundo es el idealismo.

Velázquez responde ante la interpelación del Rey de por qué pinta el lienzo: *Un pintor es un ojo que ve la Creación en toda su gloria. La carne es pecadora, mas también es gloriosa. Y antes de que nos sea confirmada su gloria en el fin de los tiempos, la pintura lo percibe...* *La mujer que he pintado es muy bella, señor; pero también es bello el cuerpo del Crucificado que pinté hace años y que adoran todos los días de San Plácido*²²¹. Pero junto a Dios hay que pintar sólo al hombre sino a la mujer. No olvidemos que el pintor holandés (1632-1675) Vermeer también pinta la vida cotidiana de la mujer: *Muchacha con pendiente de perla, La tejedora, Joven dama con collar de perlas, La tasadora de perlas, Mujer escribiendo una carta*, es un retrato de la dignidad de la persona de la mujer, relegada al convento, a la casa o al servicio de otros. El hombre como carne y espíritu son los términos de la dicotomía en que se entiende la antropología bíblica, en la griega se habla de alma y cuerpo, Buero hace una formulación digna de estudio de la teología del cuerpo. No una crítica nihilista como hizo Nietzsche al afirmar: “*¡Yo soy cuerpo entero y nada fuera él!*”.

Cuando aparece el diálogo sobre la naturaleza de la pintura, el *Rey* reconoce a su pintor de cámara, al que siguen las insidias machacando, su libertad de creación artística que implica una libertad de conciencia y de pensamiento, faros de la modernidad: *Mucho valor habéis debido de reunir para dar este paso. Y Velázquez dice a Nadin, pintor tradicional y conservador que le critica su audacia creadora: Es vuestra opinión. Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver. Pone de ejemplo el cuadro de San Jerónimo para analizar la ciencia de las leyes del color*²²².

²²¹ R. Doménech, con acierto escribe: “Recordemos que un gran poeta intentó ya medir sus fuerzas literarias con las pictóricas de Velázquez: *Unamuno*, en *El Cristo de Velázquez*. O.c., pág. 150. A reglón seguido, cita a Buero en una entrevista en *El Noticiero Universal*, en 1955, respecto a Velázquez: “*Me causa un asombro inagotable. Parece de otro planeta, y sin embargo, no lo hay más humano*”.

²²² El gran arquitecto renacentista Leon Battista Alberti, en 1435, escribe: “*Yo deseo que el pintor sepa todo lo posible acerca de las artes liberales, y sobre todo, que esté versado en geometría. Soy del parecer de Pánfilo que enseñaba a los jóvenes nobles los primeros elementos de la pintura, de que nadie llegaría a ser un buen pintor si ignoraba la geometría*”. (En el frontispicio de la Academia de Platón había un aforismo que decía: “*Nadie entré aquí que no sepa geometría*”. En *La República*: “*la geometría es el conocimiento de lo que siempre existe*”. J. Milicua, escribe sobre el Renacimiento: “*Tanto el artista como*

Nadin le dice que el color no tiene leyes. Después de sus razonamientos para demostrar a Nadin que está en lo cierto, dice Velázquez: *Yo sé aún muy poco de los grandes misterios de la luz: él nada*. Otro investigador de la luz fue Vermeer, pintor holandés, al que se llama “maestro de la luz”, entre sus obras maestras está la *Alegoría de la pintura*, en la que figura sobre la mesa una máscara de teatro, un arte reconocido en el s. XVII, Johannes Vermeer busca el reconocimiento para la pintura y su valedor: el pintor.

Luego se inicia el diálogo entre el Rey y la infanta María Teresa que defiende a Velázquez y pide piedad para él, encarándose a su padre – eterno conflicto de los trágicos que rebrota en la historia de la dramaturgia universal- y diciéndole la verdad de lo que pasa en Palacio, y el nombre de los que intrigan y porfían en el fondo por la ambición de poder, frente a las personas honradas que buscan la justicia. El Rey sentencia: ***Hablo la lengua de la experiencia***. (Puede referirse al pragmatismo moral). Recrimina su conducta a Velázquez, por su intención obscena de su pintura y por trastocar el corazón y el pensamiento de la más alta doncella de la Corte, M^a Teresa, que responde: *No callaré, padre. Yo soy una mujer y también sé lo que digo. Esta tarde no he visto aquí más que mezquinas envidias disfrazadas de acusaciones contra quien sufre la desgracia de ser el mejor pintor de la Tierra y un hombre cabal. Si él no se defiende, yo lo defenderé; porque en esa infamia que nos imputáis veo también el rencor... ¡y sé de quien procede!... Pero habla de ellas – de las visitas al obrador- en vuestra misma lengua, padre...En la lengua de la experiencia... que es la de los turbios pensamientos...La del pecado. Padre, si castigáis a Velázquez cometeréis la más terrible de las injusticias. ¡Ha sido un servidor más leal que muchos de los que le atacan!*. De nuevo, Velázquez dialoga con el Rey, el tema de la luz de la pintura es el tema de la verdad de la vida, la metáfora se hace realidad. La verdad y la mentira están arraigadas no sólo en las instituciones políticas, económicas, sociales, culturales y religiosas, sino ante todo, en la vida cotidiana, en la misma libertad de cada persona.

el científico se acercan al mundo que les rodea e intentan comprenderlo empíricamente para, desde esta comprensión, sacar posteriormente, leyes racionales, que les permitan, a su vez, dominar la Naturaleza. Para los artistas del s. XIV, las ciencias –la matemática, la geometría, la óptica, la perspectiva, la mecánica, la anatomía y la fisiología, así como la teoría de la luz y de los colores- son, pues, un medio para conocer y explicar plásticamente la realidad”. El neoplatónico Marsilio Ficino(1433-99) decía: “El hombre ha visto el orden de los cielos, el origen de los movimientos, sus distancias y su acción.¿Quién podría, pues, negar que posee el genio del Creador?”. El mismo enfoque del **Discurso sobre la dignidad del hombre**, de Pico della Mirándola. A Domenico Veneziano (1400-61) le llamaban el **pintor de la luz**. Milicua José, Sureda Joan, *Historia Universal del Arte*, t.VI, Renacimiento (I). Barcelona, Planeta, 1988.

Velázquez dice al Rey, que le pide fidelidad: *¿Quién sabe nada de nuestros pensamientos?... Una mentira tentadora sólo puede traerme beneficios. De otro lado la verdad... Yo le ofrezco mi verdad estéril... ¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía!... Si nunca os adulé, os hablaré...El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios pero me niego a mentir.* El Rey: *Los errores deben denunciarse. ¡Pero atacar los fundamentos inconmovibles del Poder no debe tolerarse!* Verdad y Poder.

Velázquez: *¿Inconmovibles? Señor, dado que haya nada inconmovible. Para morir nace todo: hombres, instituciones... Y el tiempo todo se lo lleva... También se llevará esta edad de dolor. Somos fantasmas en manos del tiempo.* M^a Teresa: *Él ha elegido* (la libertad, otro atributo de la vida de Ortega). *Elegid ahora vos, Pensadlo bien: es un hombre muy grande el que os mira. ¿Desterraréis a vuestra conciencia del Palacio?... Podréis optar por seguir engendrando hijos con mujerzuelas, y castigar a quien tuvo la osadía de enseñaros que se puede ser fiel a la esposa.* Recrimina al Rey que sus consejeros venden prebendas y se *enriquecen a costa del hambre del país...* Podéis castigar a Velázquez y a vuestra hija, por el delito de haberos hablado como verdaderos amigos (“*amicus Plato, sed magis amica veritas*”, que decía Aristóteles). *¡Elegid ahora entre la verdad y la mentira!* Platón en *La República*, nos dice que: “El amor a la verdad y el no conceder derecho alguno a la mentira. El deseo de poseer aquella se corresponderá con el odio a esta (484a). El Rey: soy el hombre más miserable de la Tierra. M^a Teresa dice a Velázquez que pinte el cuadro, pero que ella no debe figurar. D. Diego ama a la infantita que lo ignora todo, pero está hecha de **LUZ**.”

De nuevo, nos guía Enrique Pajón: “La actitud del Velázquez pintado en el cuadro de “Las Meninas”, nos da un punto de partida diferente para nuestro filosofar. Traducido en palabras, Velázquez nos habla de crear, nos dice, “yo creo...” y lo creado, en este caso, no es ni el mundo ni siquiera el hombre, como en “El Jardín de las Delicias”. Lo creado por Velázquez es algo inalcanzable, de un modo indirecto por el espectador y visible, tan sólo, mediante su imagen reflejada en un espejo. (Creemos que Velázquez se “pinta a sí mismo”, y con él a todos nosotros los espectadores que miramos al cuadro, desde otra perspectiva de lo real). Lo que Velázquez crea es la irrealidad del símbolo. Lo que Velázquez pinta es el ser de la creatividad humana y por

ello “*Las Meninas*” nos muestra la estética como posible punto de partida de la filosofía española... La obra abre sus puertas para que todos nos sintamos partícipes de la escena, para que todos aprendamos nuestro posible ser símbolo, abierto al mundo del arte. Velázquez, entonces, habría pintado en “*Las Meninas*” el ser universal del hombre”²²³. Efectivamente, la estética como forma de sabiduría es, sin duda, la filosofía más genuina no sólo de España, sino de todo el quehacer filosófico mediterráneo.

Ahora bien, podríamos aplicar al guión de la obra de Buero en la que nos pinta a Velázquez, las palabras de Platón, cuando busca el “*modelo de justicia*” en *La República*: “¿Crees acaso que perdería algo la calidad del pintor que después de haber pintado el modelo humano más hermoso y con los retoques más perfectos no fuese capaz de probar la existencia de ese hombre?”(472b)...”Aquel que, por el contrario, juzga que existe algo bello en sí mismo y que puede llegar a contemplarlo, e incluso las cosas que son participación de la belleza, eso sin pensar que las cosas bellas son lo bello en sí (¿la luz y el ver, simbolizados en *Las Meninas*?) y viceversa; ¿te parece a ti que vive despierto o como en un sueño? (476e). Parece la visión de Calderón en *La vida es sueño*, o la utopía de los sueños diurnos de Bloch en su obra, *El Principio Esperanza*.

Veamos dos clásicos de la Historia del Arte como Gombrich y Brown. El primero hace una comparación de *Las Meninas* con la cámara de fotos: “¿Qué significa todo esto exactamente? Quizá nunca lo sepamos, pero me gustaría pensar que Velázquez **detuvo un instante del tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica**. Puede ser que la princesa hubiera sido traída para paliar el aburrimiento de la pose y que el rey o la reina comentaran que allí había un tema digno de un pincel. Las palabras pronunciadas por el soberano se toman siempre como una orden, de modo que a lo mejor debemos esta obra maestra a un deseo pasajero que solamente Velázquez podría hacer realidad”²²⁴. El segundo, todo lo contrario: “Como es obvio, *Las meninas* es un asombroso tour de force del arte de pintar. Asimismo, todos los autores recientes están de acuerdo en que *Las meninas* es un enigma en busca de solución: nadie cree que sea simplemente un instante de la vida en palacio apresado por un pintor de retina fotográfica... Por consiguiente, yo creo que a los retos que *Las*

²²³ O.C. p. 280. En el ámbito de la estética ha abierto caminos el dramaturgo Domingo Miras, que en su obra *La Saturna*, da una perspectiva histórica que parece estar inspirada en *Las Meninas* de Buero, donde Quevedo, como Velázquez, sería “el modelo de intelectual comprometido con su sociedad”, según Javier Huerta, Emilio Peral, Héctor Urzáiz, *Teatro Español, (De la A a la Z)*. Madrid, Espasa Calpe, 2005, p.477.

²²⁴ Gombrich E. H., *La Historia del Arte, contada por Gombrich*. Madrid, Debate, 1997, pág 408.

*meninas plantea hay que responder con todo rigor intelectual y toda humildad posibles frente a una obra de arte que continuamente nos obliga a examinar el más fundamental de todos los problemas artísticos: **La relación de la pintura con la realidad**. Una obra así jamás envejecerá; una obra así es una obra maestra”²²⁵.*

El conflicto de interpretaciones de la obra emblemática en el magistral artículo de Brown, se podrían esquematizar así, las tres corrientes hermenéuticas:

REALISTA	HISTÓRICO-EMPÍRICA	FILOSÓFICA
<p><u>Stirling-Maxwell</u>: compara el realismo de <i>Las Meninas con una fotografía, 1848</i>. Carl Justi en su “<i>Velázquez und sein Jharhundert</i>”. E. Manet: <i>Pintor de pintores</i>.</p>	<p><u>Jonathan Brown</u>: biografía e historia social del pintor. Su precedente es Francisco Pacheco en <i>El arte de la pintura. Emblemas populares del Siglo XVII, símbolos y conceptos</i>.</p>	<p><u>Michel Foucault</u>: 1966 <i>Las meninas</i>, enfoque del post-estructuralismo del conocimiento que ya no es referente e invita al espectador a “<i>re-presentar</i>”.</p>

Buero Vallejo hará una crítica de estas teorías, como la de Foucault, pero antes haremos una referencia a Ortega y Gasset sobre Velázquez, que viendo el cariz paradójico de su obra, alude a unas palabras de Mengs: “*Siendo ya tan conocida la obra por excelencia, no tengo que decir sino que con ella se puede convencer que el efecto que causa la imitación del natural es que suele contentar a toda clase de gentes, particularmente donde no se hace el principal aprecio de la Belleza*”. Los lógicos - comenta Ortega- llaman a esto el modo **ponendo tollens**, en que se afirma algo para, a la vez, negarlo. En esta frase de Mengs aparece oficialmente formulada la **contraposición entre el Natural y la Belleza** que nos da la clave para entender la intención artística de Velázquez...Nacer en 1599 y en Sevilla significa encontrarse con una cierta figura a que han llegado las cosas humanas dentro del área informada por

²²⁵ Brown, Jonathan, *Velázquez*, VVAA. Madrid, Fund. Amigos M. Prado/ G. Gutenberg, 1999, p.109. En el artículo se sintetizan las principales teorías sobre la obra, desde la “presentación oficial de la Infanta Margarita como heredera del trono de los Austrias”, hasta la “Alegoría de la Fidelidad y Obediencia debida al Monarca”, simbolo del anillo de Mari-Bárbola y el perro que tiene la enana a sus pies, p.94.

la civilización europea. **El individuo recibe en sí esa figura de la vida colectiva que preexistía a su nacimiento.** Podrá aceptarla o, por el contrario, revolverse contra ella, pero en uno u otro caso la lleva dentro, **forma parte de su persona...** Sin duda, la obra de arte es creación, es innovación, es libertad. Hay un paralelismo histórico con Buero.

Hay en Caravaggio –prosigue Ortega, y toca un tema de la obra de Buero– solo un componente del cuadro que está tratado en el sentido del naturalismo y que fue su grande innovación: **la luz...** El s. XVII es el siglo de **Descartes** –que nace tres años antes que Velázquez–, de los grandes matemáticos, de la física, de la política objetivamente dirigida (Richelieu). A estos nuevos hombres les parecen los deseos en que la Belleza consiste algo pueril. **Prefieren enfrentarse dramáticamente con lo real.** Pero lo real es siempre feo. **Velázquez será el pintor maravilloso de la fealdad...** Dejar el objeto reducido a su **pura visualidad** es una manera como otra cualquiera de desrealizarlo. Es lo que hace Velázquez. Cualquiera que sea la **persona representada**, el buen **retrato español**, puro fantasma lumínico, **contiene un poder dramático** que es el más elemental: el drama consistente en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo casi místico de “aparecerse”... Velázquez, cuyo don pictórico más propio estriba precisamente en la espontaneidad, es desde los treinta años un hombre sumamente reflexivo”²²⁶. La obra de Buero refleja fielmente la personalidad del pintor.

Por último, reseñamos lo más significativo de la interpretación de Ortega sobre *Las Meninas* o *La Familia*: “*Las Lanzas, Las Meninas* y *Las Hilanderas* son tres creaciones imprevistas en la pintura y que **revelan el más genial poder de invención.** “*Las Meninas*” es el ejemplo extremo de ello. La idea de exorbitar o monumentalizar en un gran lienzo una **escena de la vida cotidiana** de su taller palatino y hacer de este modo lo que Carl Justi ha llamado “**el cuadro ideal para un historiador**” es, de puro sencilla, fabulosamente sublime... En este lienzo Velázquez acomete plenamente el problema del espacio – **de un espacio no abstracto y de pura perspectiva** sino lleno de cosas en cuanto que éstas impregnan el aire... Solo en “*Las Meninas*” y en “*Las Hilanderas*” se propone Velázquez **retratar** también el espacio real en que las figuras están sumergidas... El ambiente aéreo proviene en Velázquez de **las figuras mismas** y no de su contorno, espacio o ámbito... El “naturalismo” de Velázquez consiste en no **querer que las cosas sean más de los que son**, en renunciar a repujarlas o

²²⁶ Ortega y Gasset, J., *Velázquez*, Madrid. Rev. Occidente, 1960, ilustrada F. J. Sánchez Cantón, p. X ss.

perfeccionarlas; en suma, precisarlas. La precisión de **las cosas** es una idealización de ellas que el deseo del hombre produce. **En su realidad son imprecisas...** La precisión de las cosas es precisamente **lo irreal**, lo legendario de ellas... En general, emplea tres planos de luz: el primero y el último luminosos... Entre ambos intercala un tercer plano oscuro, hecho con siluetas sombrías, que entristece sus cuadros y en que, por cierto, se ha cebado más la faena mordiente del tiempo... En "Las Meninas" representan esta función de ensombrecer la dueña y el guarda-damas, y el ritmo de luces y muros ciegos... La luz y la sombra de la vida. La luz en el primero y en el último plano de la realidad, parece la expresión de D. Quijote: "**post tenebras spero lucem**".

Está, pues, obtenido el espacio en profundidad mediante una serie de bastidores como **en el escenario de un teatro**²²⁷. Buero leyó, inteligentemente, estas meditaciones de Ortega sobre Velázquez, tan importantes como sus *Meditaciones del Quijote*, con respecto a la literatura. Velázquez no podía ser ajeno al Siglo de Oro, no sólo de las *Ciencias*, sino de las *Letras*, y entre ellas: la del teatro. Buero formado en el espíritu de la Generación del 98, y de la Institución Libre de Enseñanza, supo traslucir a los personajes de sus "Meninas", las luces y las sombras de las personas representadas en la pintura, y la luz, no se olvide representa la verdad, para todos los tiempos.

El público lo mismo que el espectador, sea en el teatro o en la pintura, debe participar lúdicamente de la obra de arte, cumpliendo así su función pedagógica. Ortega y Gasset en la doctrina del punto de vista, nos dice: "*La tradición moderna nos ofrece dos maneras opuestas de hacer frente a la antinomia entre vida y cultura. (Contraposiciones filosóficas presentes en los personajes dramáticos de Buero). Una de ellas, el **racionalismo**, para salvar la cultura niega todo sentido a la vida. La otra, el **relativismo**, ensaya la operación inversa: desvanece el valor objetivo de la cultura para dejar paso a la vida. Ambas soluciones, que a las generaciones anteriores parecían*

²²⁷ O.c., página LV. R. Doménech, cita otro texto clásico de Ortega acerca de Velázquez: "*No hay vida de hombre eminente a quien le hayan pasado menos cosas que la de **Velázquez**, de aspecto más vacío y nulo. Sin embargo, esa vida como hueca está toda ella llena de lucha en cuanto a su arte se refiere. De aquí que sea **una de las vidas más enigmáticas**, difíciles de entender con que puede uno tropezarse. Hay que entrar en ella, por lo mismo, máximamente alerta, dispuesto a no fiarse uno ni de su propia sombra, seguro de que este señor tan displicente, genio de la reticencia, no va a orientarnos lo más mínimo sobre su arcano destino, sino que quedamos atentos tan sólo a nuestra capacidad de detectivismo, auxiliados por algún método claro que nos impida perdernos en el laberinto que es siempre una existencia humana ... Tenemos que representarnos a Velázquez como a un hombre que, en dramática soledad, vive su arte frente y contra todos los valores triunfantes de su tiempo*". Ortega y Gasset, *Velázquez*, Madrid, Rev. Occidente, 1959, *El Arquero*, p. 76 ss; del mismo estudio hay una versión –reseña Doménech– en el libro *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Rev. Occid. 1950, que incluye documentos que no están en la de 1959.

*insuficientes, no encuentran eco en nuestra sensibilidad. Una y otra viven a costa de cegueras complementarias... Cada vida es un punto de vista sobre el Universo. En rigor, lo que ella ve no puede ver otra. Cada individuo –persona, pueblo, época- es un órgano insustituible para la conquista de la verdad... Pero el caso es que la realidad, como un paisaje –como un cuadro, una obra dramática, diríamos nosotros-, tiene infinitas perspectivas, todas ellas verídicas y auténticas... La verdad integral sólo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo, y así sucesivamente. Cada individuo es un punto de vista esencial”²²⁸. Esto es lo que nos hacen comprender Velázquez con su *Las Meninas* en el lienzo, y Buero con su obra dramática en el teatro.*

Carl Justi, en su gran obra, *Velázquez y su siglo*, relata cómo se concedió la cruz roja de la Orden de Santiago al pintor: “*Es, sin embargo, posible que estuviera en relación con el cuadro. Hasta entonces no había ocurrido nunca que un pintor –ni siquiera un aposentador de Palacio- apareciera mezclado a la intimidad de la familia real. Pareció que sería apropiado ennoblecerle un poco... Esta fue la probable creación de Las meninas. Es el cuadro que nos muestra el nacimiento de un cuadro... Los originales han quedado fuera, nos vuelven la espalda, pero se denuncian en el espejo. Vemos lo que ellos veían, no lo que veía el pintor. Es posible que se sirviese para ello de un espejo”*... (Creo que el espejo de la realidad vista desde otra perspectiva es lo que él pinta con su imaginación creadora; de igual modo, Buero nos muestra en *Las Meninas*, el nacimiento de la obra dramática, la génesis histórica y nacimiento de la España del Siglo de Oro), prosigue Justi: *Se dice muy pronto: lo principal son los matices con los que la mano del pintor impone sensaciones a los ojos. Su genio era la finura de la mirada para diferenciar, el claroscuro y los medios con que modela la naturaleza; él vio lo que hasta entonces no había visto nadie... Luca Giordano parece haber dicho en tiempo de Carlos II: “Señor, esto es la teología de la pintura”... ¿por qué no habló de la filosofía de la pintura, como Lawrence?. Teología es la ciencia de la verdad revelada frente a la adquirida por la razón natural...”²²⁹.*

En la obra de Justi se intercala, genialmente, al comienzo un *Intermezzo Diálogo sobre la pintura*, que es una auténtica representación de las ideas y tendencias de la pintura a comienzos del XVII en Sevilla, -**Maese Pedro es Pacheco**, un viejo pintor, y **Lope**, un joven pintor, diálogo de dos generaciones, que tiene un paralelismo

²²⁸ Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*, o.c., p. 86-89.

²²⁹ Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, p. 599-600; traducción P. Morales.

en la obra de Buero-, dice Lope: “¿No podríamos prescindir un poco de autoridades y discutir principios y razones? Maese Pedro: *Nada me sería tan grato. Empecemos con método, por las principales definiciones – recuerda a Galileo y a Descartes-. **La pintura es el arte que enseña a imitar con líneas y colores.** Lope: *Si la definición expresa la esencia de las cosas, según eso, el color es la esencia de la pintura*”. Maese Pedro: *Niego. El dibujo es la forma substancial de la pintura. El color es un mero accidente... No pretendo poner en discusión la eficiencia del color. Imprime al arte su última nota. Pero el colorido no tiene **leyes ineluctables como el dibujo** y permite cierto grado de arbitrariedad²³⁰. El Siglo de Oro no sólo es de las Letras, sino de las Ciencias.**

Creo que *Las Meninas* de Velázquez constituyen el giro copernicano en la estética de la pintura, como lo es *El Quijote* de Cervantes en la estética literatura. Y yo diría que como lo es *La vida es sueño* de Calderón en la dramaturgia moderna. Es una afirmación de la libertad de la persona humana, es una llamada a la participación de todos en la vida cultural, científica, política, económica, moral, estética, religiosa e incluso, educativa. El espectador del gran espectáculo del mundo se hace actor en el escenario de la realidad lugar que el Autor del guión quiere poner al hombre. A todos los hombres, por eso, al espectador se le exige, participación, Velázquez pinta en *Las Meninas* la otra cara de la realidad, los que no salen en la foto habitualmente, porque todos los hombres somos iguales, por eso, repetimos, con el Velázquez actor: ***Ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre.*** Y la verdad de la realidad no es sólo lo que las cosas parecen ser, como dice el refrán español, *No sólo serlo sino parecerlo*, sino lo que en realidad son, pues las diferentes perspectivas de la realidad alumbran la verdad. El espectador hace por la palabra lo que el pintor con el pincel: la recreación de la vida.

4. 1. 3. Reflexión crítica de Buero Vallejo sobre “Las Meninas”.

Buero Vallejo en uno de sus artículos *Las Meninas ¿es una obra necesaria?* (publicado en *La Carreta*, Barcelona, nº2, 1962) hace referencia al concepto de arte de **Ortega** que es: “*sensibilidad para lo necesario*”. Esta idea la aplica Buero a su obra: “*Probablemente, el más antiguo motivo que determina el nacimiento de mi obra “Las Meninas” es mi inicial y fallida **vocación de pintor**...se elige el tema de Velázquez por*

²³⁰ O.c., pág. 92. Encontramos ciertos paralelismos entre estos personajes y los de *Las Meninas* de Buero.

ser pintor que me ha sobrecogido desde niño. **Velázquez** fue un **hombre independiente**, internamente desapegado, crítico, entero”. Elogia su decisión arriesgada de pintar una “Venus enteramente desnuda”...Fue un **alma grande, lúcida y desengañada** como algunas otras **de la decadencia española** de aquel tiempo, al que no sin razón, alguien ha calificado como “**otro 98**”. El entrar en la Orden de Santiago era: “para sentirse socialmente más respetado; pues un pintor en esos siglos no era más que un criado”. Respecto a la supuesta altivez de Velázquez dice Buero: “Una altivez tan hondamente humanista que hace de su pintura la gran niveladora: el ser más desdichado, el animal, el objeto más insignificante, son en ella criaturas reveladoras del gran milagro de la realidad y tan importantes o más que los reyes y nobles a quienes también pinta”... Fue, pues, Velázquez, al modo pictórico, **persona tanto o más representativa que otras de su tiempo** en cuanto a la cuerda y amarga crítica que éste necesitaba...Mantuvo los ojos de su cuerpo y de su mente abiertos ante un mundo ciego y enajenado de errores, supersticiones, milagrerías, injusticias... como toda nuestra historia, siempre debe interesarnos por lo que puede **enseñarnos**, y expresar algunos problemas de permanente importancia en la sociedad española. Los problemas del dolor humano y de las injusticias sociales, los problemas inherentes al enmascaramiento de la realidad por los tópicos y los engaños vigentes, el problema de la responsabilidad del creador, del intelectual...Y allá, muy en fondo, la eterna pregunta que el creador se formula siempre respecto al **último sentido de lo real, del mundo, al que quiere mirar con los ojos abiertos y lúcidos**, pregunta que en Velázquez como pintor equivale a **preguntar por el último sentido de la “luz”**...Y perdóneseme la autorreferencia, que aventuro tan sólo para hacer ver cómo esta obra de “Las Meninas”, tildada por algunos de oportunistas y circunstancial, responde auténticamente a mi **fondo más personal de escritor**” (O.C., 425-427).

En su *El bufón llamado D. Juan de Austria*, de Velázquez (en *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, 1991): “Numerosas veces se ha comparado la **mirada a la realidad** de Velázquez con la de Cervantes. Es ya un lugar común que, entre los dos, se define el peculiar **realismo hispano**”... Los pasmosos habitantes de *Las Meninas* **nos contemplan**, desde un **ámbito mucho más enigmático que trivial**, con ojos en los que se agazapan quién sabe qué extraños anhelos...Velázquez, **pintor trágico**, deja de lado las risotadas palaciegas... quiere ser “mirado”: desde el fondo de esa **tragedia misteriosa que es todo ser humano**. “La verdad del retratado y la del

retratista es ésta”, parece decirnos. La verdad es quizá, según **Ortega**, la de ser mirado por el misterio inquietante y, nada risible, de los demás... Velázquez no pinta ya duros objetos, **pinta el ver**” (O.c., 1211ss). El ver que es “hecho y acontecimiento” a la vez.

En su reflexión, *Acerca de Las Meninas* (Ínsula, nº541,1992), escribe: “La perspectiva a que Velázquez somete el cuadro entero es **frontal**, por lo que el punto de vista en este lienzo y por meditada voluntad de autor es también el único punto de fuga.

De nuevo, Buero hace una referencia a Ortega: “**Velázquez... detiene su pupila. Nada más. En esto consiste la gigantesca revolución**”²³¹. El artista observará después, una y otra vez, miles de aspectos para pintarlos; pero orientado ya por esa previa impresión de pupila estática señalada por Ortega...D. Diego mostró en esta excepcional pintura su resuelta decisión de someterla a una perspectiva esencialmente correcta y, a la vez, de explorar el problema de la unitaria visión de conjunto y de su traducción al lienzo; **exploración fundamental en la evolución del “punto de vista en las artes” a través de los asedios a la realidad** por los más grandes pintores del siglo XVII. Pues no debemos olvidar que la historia de la pintura, además de fundarse en el genio, la originalidad y el “secreto indescifrable”(como decía Lafuente Ferrari) de cada artista y obra, es también la historia del creciente **conocimiento humano respecto a la percepción óptica de lo real**...Tales vindicaciones de la libertad y el misterio como **esencia del arte frente al rigor científico** vienen a coincidir además con las misteriosas contradicciones descubiertas por la física moderna y debilitan el alcance de cuanto una obra pictórica pudiera guardar todavía de atenuamiento a reglas objetivas para trocirla en Ópera abierta. El pintor míticamente considerado como maestro supremo de la realidad copiable ha probado ser también, siglo tras siglo, el autor de algunos de los óleos más elusivos y enigmáticos de toda la historia de la pintura”. (O.C., p. 1219 y ss).

Por último, Buero en su magistral artículo “*El espejo de Las Meninas*” (en *Tres maestros ante el público*, O.C., p. 212y ss), dedicado a Enrique Lafuente Ferrari, fundamenta con todo rigor su visión de *Las Meninas*, y alude a Michel Foucault²³², al que crítica: “Léase con atención y se advertirá cómo animan a esas páginas las insistentes ideas de que el reflejo de los reyes en el espejo es directo y de que el cuadro

²³¹ Cfr. Ortega y Gasset, *Sobre el punto de vista en las artes*, O.C, IV, Madrid, Alianza, 1983, p. 443-457.

²³² Cfr. Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966. Dice de *Las Meninas*: «basta con decir que Velázquez ha pintado un cuadro, que en este cuadro se ha representado a sí mismo...». *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. B.Aires, S.XXI, 2005, p.18, trd. E. Frost.

vuelto al revés es incognoscible. Así cuando dice: “*Le peintre est légèrement en retrait du tableau... peut-être s’agit-il d’ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n’ait pas été posé... (Le miroir) reflète rien, en effet, de ce qui ce trouve dans le même espace que lui... Le visage qui reflète le miroir, c’est également celui qui le contemple... Desoladora consecuencia: el estructuralista Foucault también desconoce la estructura de Las Meninas, como veremos cuando se den algunas precisiones geométricas, y se ha dejado atrapar por la alucinación especular... Los anteriores ejemplos corroboran hasta qué punto es universal y duradera la creencia de que el espejo de Las Meninas refleja directamente a las personas de los reyes, o dicho de otro modo, al espectador o espectadores del cuadro. Creencia muy difícil de combatir, pues refuerza el mito de la sensibilidad moderna de Velázquez; mito que yo también estimo justificado, pero por otras razones. Unir la sala pintada con el espectador real; cruzar, burlando el tiempo, las sonrisas de esos personajes que sabemos muertos con nuestra crispada mirada; comprender que nos podríamos reflejar en la luna de fondo: ¡qué hallazgos más atrevidos y actuales! Es la culminación del barroco y su salto hasta el siglo XX. Personalmente, creo que Las Meninas es el cuadro más abierto del mundo. Buero, también, es la mente más abierta del mundo...*

Queda clara la importancia para Buero del valor de la persona moral de Velázquez como pintor y como personaje dramático, por esta razón abierta que él mismo justifica, *Las Meninas* es también la más abierta de su dramaturgia, pues para Buero, la verdad como la luz, están muy repartidas por el mundo, y a todos nos llegan.

4. 2. El Concierto de San Ovidio: homenaje a la Ilustración Europea.

Asistir como espectador a la representación en el Teatro Español de Madrid de *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo fue una de esas experiencias inolvidables que, junto a *Historia de una escalera*, en el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero), emocionan y dejan huella en una persona, y cuyo recuerdo se graba para siempre. *El concierto de San Ovidio* fue dirigida por Miguel Narros en 1986; en abril y mayo se realizaron actividades de todo tipo: recitales de poesía, lectura dramatizada de *El tragaluz*, concurso de pintura, exposición sobre la pintura de Buero, seminarios y conferencias, entre las cuales destacamos la impartida por Laín Entralgo,

entonces director de la Real Academia Española, sobre *La vida humana en el teatro de Buero Vallejo*; José Luis Aranguren, y José Luis Abellán quien habló sobre *Buero Vallejo: el teatro como medio de conocimiento*. Además, de todos los reconocidos especialistas buerianos que están citados en este trabajo, tenemos el testimonio de Gonzalo Torrente Ballester sobre la trayectoria de Buero en la revista que inició el Teatro Español, Año I, nº 1, abril de 1986, de la que reseñamos la sinopsis argumental:

*“El concierto de San Ovidio es una dramatización basada en un episodio histórico que tuvo lugar en la Francia del Siglo XVIII. Una barraca en la feria de San Ovidio de París presentó una orquestina de ciegos de carácter cómico-burlesco. La imagen de este lamentable espectáculo provocó en Valentín Haiiy el deseo de dedicar su vida a demostrar la **educabilidad de los ciegos**; así pasó a la Historia como fundador de la primera instalación moderna que se preocupó de la integración social de los ciegos y uno de cuyos principales logros fue el **descubrimiento de la escritura en relieve**.*

*Buero ha utilizado este episodio para construir un conflicto dramático que tiene su origen en el enfrentamiento de dos personalidades antagónicas: **Valindín y David**. **Valindín es un hombre ambicioso, arribista y dotado de una gran capacidad de simulación**, que expone a la priora de los Quince Veintes (Institución que ofrece asilo a los ciegos) su idea de organizar una orquestina, ocultándole el carácter de gran bufonada con que pretende dotarla, presentándolo como si de un proyecto filantrópico se tratara. De la misma forma y hasta el último momento ocultará a los ciegos que ha elegido para trabajar con él la verdadera intención de su proyecto.*

Los ciegos son seres avasallados y maltratados, acostumbrados a “mendigar su pan por la calle con ayuda de algún instrumento musical”. Entre los ciegos destaca David por su esperanzada confianza en demostrar a los videntes que ellos son hombres como los demás y no “animales enfermos”. David acogerá con entusiasmo el proyecto de Valindín y convencerá al resto de los ciegos para que lo acepten. Cuando el engaño sea descubierto, y los ciegos tengan que soportar el ridículo de su esperpéntica actuación, el enfrentamiento entre David y Valindín será trágico.

Este profundo antagonismo entre dos sensibilidades y proyectos vitales es padecido intensamente por los personajes de Adriana y Donato. Adriana es la amante de Valindín, antigua prostituta unida a éste por lazos de interés. El orgullo y la valentía

de David, que no teme a enfrentarse a la violencia de Valindín, despertará en ella una gran simpatía. El enfrentamiento entre los dos antagonistas cobra una nueva dimensión cuando se produce en la lucha interior de Adriana, quién terminará dando a David lo que parecía pertenecer a Valindín: su amor y comprensión.

El personaje de Donato sufrirá también las consecuencias del conflicto. Donato es un joven ciego protegido por David, cuya relación es la opuesta a la que mantiene Valindín con sus semejantes. Mientras que **Valindín somete a todo aquel que le rodea con la amenaza de su violencia, David y Donato se hayan unidos por el cariño**. David es capaz de ceder por el bien de Donato, actitud imposible en Valindín. Además, Valindín desea un hijo que Adriana le niega, David parece proyectar en la figura de Donato su afán de paternidad. Pero el proceso de Donato, paralelo al de Adriana pero en sentido inverso, le lleva finalmente al alejamiento de David, consumándose con la traición. Será precisamente Donato el que delate a David descubriendo que éste es el autor de la muerte de Valindín. Con la detención de David se terminan las esperanzas de libertad de los personajes. El emotivo monólogo final de Valindín, brillante cierre de la obra de Buero Vallejo, aportará una dimensión temporal más amplia al conflicto”.

En esta cuarta obra que analizamos, seguiremos la edición prologada por uno de los mejores críticos del teatro universal: J. P. Borel. En el prólogo hace una introducción titulada: *Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?*, en la que escribe: “La primera interpretación que se nos impone, es que todos somos ciegos...El hombre es infeliz porque le falta algo, algo fundamental y sin lo que le es imposible vivir; el hombre es ciego...el hombre está radicalmente separado de la realidad, y ello le hace **sufrir hasta el punto de no poder vivir de verdad...** Buero nos hace participar para que experimentemos nuestra **trágica verdad: el hombre es incompleto...** la mayoría de los lisiados de Buero Vallejo poseen una especie de “segunda vista”, o “sexto sentido”, como si su atención, por fuerza apartada de lo exterior, **aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial...** Así, debajo de la ceguera, habría una especie de elección personal, y al mismo tiempo de responsabilidad. Ser ciego es, a la par, **un problema ético...** (Alude al perspectivismo moral de Ortega) *Estoy condenado a no conocer sino “mi” realidad...Obtendré una imagen parcial, insuficiente de lo real, pero sé perfectamente que nunca alcanzaré otra cosa. Estoy encerrado en mi “mónada”, sin*

puertas ni ventanas, según dijo **Leibniz**, y éste es el sentido profundo de nuestra ceguera: **la soledad**”... Lo que exige David es que se le considere como a un **ser humano y no como a un animal**”... La reivindicación de David arroja una nueva luz sobre la de Ignacio: lo que el ciego pide, para él y sus compañeros, es **la igualdad**... Ambos protagonistas ha aprendido a defenderse por sí mismos... (¿una referencia a Kant, la persona humana como fin en sí mismo, y a la igualdad que exige la fraternidad?). De Ignacio a David va todo lo que de un soñador a un luchador”²³³.

Para **Emilio Bejel**: “Uno de los aspectos más sobresalientes del problema moral en la obra de Buero Vallejo, es la de **cargo de conciencia y la expiación de la culpa**. El hombre que actúa contra su conciencia va a sentirse agobiado por un sentimiento de culpabilidad... La expiación es a veces efectuada por un personaje que representa la conciencia de otro. Es decir, a menudo encontramos en estos dramas un **personaje-conciencia que castiga al culpable**... En El concierto de San Ovidio, por ejemplo, David es el luchador consciente que mata a Valindín, el explotador que quiere utilizar a los ciegos para enriquecerse...**David quiere que le permitan superarse**, y aspira a que los ciegos hagan el papel de payasos ridículos, por motivos egoístas. Este es el conflicto externo que presenta la obra. Buero la califica de “parábola”, para indicar que encierra una enseñanza por medio de una comparación de circunstancias...Esta “**enseñanza moral**” que nos deja implícita la obra, se presenta como medio de la distanciación temporal, ya que “hoy se piensa que la crítica social hay que ejercerla “desde afuera” sin verse envuelto en el “fenómeno”-cita a Monleón-. De aquí que Buero base su argumento en un suceso en la Francia del S. XVIII”²³⁴.

En el Acto I. Valindín llega al Hospicio de los Quince Veintes (fundado por San Luis de Francia en el s. XIII para dar cobijo a 300 ciegos en París) y propone su proyecto a la Priora que lo transmite a los ciegos para que tomen la decisión. Entre ellos David, que le ilusiona el poder ser músico y superar su condición de marginado. David demuestra su capacidad tocando el Adaggio de Corelli. El conflicto ya está planteado,

²³³ Buero, *El concierto de S. Ovidio*, Barcelona, Voz-Imagen, Aymá, 1977, p. 9-17.

²³⁴ Bejel, Emilio, *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*. Montevideo, I. Estudios Superiores, 1972, p. 44-47. Cita a Laín Entralgo: “Como en una tragedia griega, como en cualquier tragedia de cualquier tiempo, la senda que asciende desde las tinieblas hacia la luz es tajantemente cortada por la muerte...Cortada por la muerte, más no aniquilada por ella. Para el autor de El concierto de San Ovidio –más ampliamente para el dramaturgo y moralista Buero Vallejo-, el hombre no es una “pasión inútil”, además de ser una pasión dolorosa. El fracaso y la muerte son, en definitiva, penosas instancias hacia un orden moral e históricamente superior a aquel en que se produjeron”. Cfr. en “Críticas”, en Federico C. Sáinz de Robles, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1963, p.74.

Valindín quiere sacar partido de la ceguera de esos hombres, pero David reivindica su naturaleza humana, enarbola su dignidad y anima a los otros para que se rebelen. Ese afán de superación recuerda a Nietzsche: *“El hombre es algo que debe ser superado”*.

La obra se inicia con el rezo del *Pater noster*... danos hoy nuestro *pan de cada día*... (Pitágoras dijo que *“el universo empieza con el Pan”*) estamos en un asilo de ciegos y pobres *pensionistas* a la vez, *la Priora* de la Institución benéfica invoca a su protector Luis XV, y escucha el proyecto de Valindín de formar una orquestina con seis ciegos para la Feria de San Ovidio, no sin antes advertirle su paternal desconfianza hacia los futuros músicos que son torpes por naturaleza los pobrecitos, y *dice*: *Francia pasa hambre y el Hospicio también la sufre*. De nuevo, Buero no es ajeno a las penurias de los desvalidos, como Don Quijote cuando dice a Sancho que su misión en la vida es *ayudar a los desvalidos y a los menesterosos de este mundo*. La *Priora* a Valindín: *sois partidarios de nuevas ideas*. *Él* responde: *El mundo se ensancha y los hombres abren nuevos caminos de conocimiento y de riqueza*. Pero se desmarca de los ilustrados, sitúa la acción en 1771, negociante avalado por el aristócrata barón de Torneille: *Nunca admitiré por eso los disparates de un Juan Jacobo y de un Voltaire, y sé lo que debo a las santas verdades de nuestros mayores*. A la *Priora* le surgen dudas de conciencia, pero cuando se busca el bien de los *desheredados* estamos obligados a poner la mano...

El profesor Massimo Montanari, en su obra *El hambre y la abundancia*, dice que el S. XVIII (el *Siglo de las Luces*, del iluminismo, el *Siglo de la Razón*) fue también *El siglo del Hambre*²³⁵, la penuria crónica de los cereales dio origen a una serie de hambrunas en toda Europa, Francia, Inglaterra, Alemania, Suecia, Italia, España, hasta los países del Este. La época de la Revolución Francesa, fue llamada de la *revolución agrícola*. Hubo períodos de hambre en Francia durante los reinados de Luis XIV y Luis XV, éste firmó el *Pacto del hambre en 1765*, con objeto de suministrar trigo París - es decir, el *Panem nostrum quotidianum*- pero el pueblo fue despojado del derecho a disponer de sus cosechas, y en realidad fue para especular con el precio de los granos. En el 1769 hubo una carestía que provocó diariamente miles de muertes de hambre, esta farsa del *Pacte de famine* fue denunciada por preboste de Beaumont, por lo que fue encerrado 22 años en la Bastilla. Turgot decretó la libertad de comercio de granos en

²³⁵ Montanari, M., *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona, Grijalbo, 1993, p.128 y ss. Ver el término *Hambre* que redactamos para el *Diccionario de Pensamiento Contemporáneo*, Madrid, S. Pablo, 1997. Ver en el *Diccionario Espasa*, el término *Hambre*.

1774, los campesinos provocaron graves disturbios y la represión fue denominada la *Guerra de las harinas*. La acción dramática de Buero no puede estar así mejor ubicada.

El derecho a los alimentos fue un detonante de la Revolución Francesa, la profesora de Historia, Louise A. Tilly, citando a Labrousse, dice que en 1788-1789: *"Las malas cosechas y los precios crecientes hicieron que el poder adquisitivo de un amplio grupo social cayera en picado. Los primeros en sufrirlo fueron los campesinos... porque no tenían que vender"...* *"El análisis de Thompson de la economía de los pobres muestra que, en la Inglaterra del S. XVIII, los participantes en los motines tenían una ideología...paternalista de la responsabilidad gubernamental de proteger a los consumidores pobres en épocas de precios elevados"*. Prosigue Tilly, en Francia en 1709 la gente decía: *"No hay justicia si la gente muere de hambre en Borgoña para alimentar a la ciudad de Lyon"*. *"Muchos de los sucesos revolucionarios contuvieron elementos de conflicto por los alimentos, como la famosa marcha de las mujeres del mercado sobre Versalles en octubre de 1789. En julio de ese año, uno de los primeros actos dentro de la efervescencia de las revoluciones municipales en provincia fue la creación de comités de subsistencia conjuntamente con las milicias de ciudadanos"*²³⁶.

Carson I., en *Comida y Civilización*, escribe: *"En Francia, A. Parmentier, filósofo francés del S. XVIII (al que se le atribuye el invento de las patatas fritas) logró interesar al rey, y fue Luis XVI quien finalmente "engañó" a los campesinos para que cultivasen el nuevo tubérculo. Hizo que se sembrase un campo de patatas a las afueras de París vigilado por soldados. Los campesinos se acercaron a curiosear... cuando la cosecha estaba lista, el rey retiró la guardia... al poco tiempo, por la noche, las patatas habían sido robadas...."La patata llegó a Francia demasiado tarde para impedir la Revolución Francesa. Si cuando falló la cosecha de 1788, los campesinos hubieran tenido una reserva de patatas suficiente, y si María Antonieta hubiera podido decir entonces aquella frase que se le atribuyen los revolucionarios: "Si no tienen pan, que coman patatas", puede que el curso de la historia hubiera sido diferente"*²³⁷. Estos datos corroboran la importancia de la solidaridad con los desfavorecidos por la naturaleza o

²³⁶ Tilly L., *Derecho a los alimentos, hambre y conflicto*, en *El hambre en la historia*, Robert I., Rotberg y Theodore K. Rabb, compiladores, Madrid, Siglo XXI, 1990, p.152, 155, 161.

²³⁷ Carson I. A. Ritche, *Comida y civilización*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 148-49. A pie de página aclara que la frase es de Rousseau, en *Las confesiones*: "hay que soportar las desgracias como se pueda".

por la historia, y no sólo para los pobres que pasan hambre sino que *todos somos ciegos*. Son las condiciones previas al *contrato* que oferta Valindín a los pobres ciegos músicos.

La Priora les informa de la *condiciones del contrato*, parte de los sueldos para la Institución, y otra parte, para los músicos que ensayen y cumplan ante el público en la feria de San Ovidio, y viajen un año por otras ferias (como la de San Miguel, de gran tradición ganadera en el Norte de España). Discuten entre ellos los beneficios del contrato, Lucas responde a la vida aburrida con una frase existencialista a Nazario que se lo está pensando: *Sé mejor que tú que aquí no hacemos sino esperar la muerte*. Entra David, les espeta a que digan sí por la comida, las mujeres. *¿Tenéis que decir sí a vuestros violines!... Hermanos, hay que poner en esto todo nuestro empeño. ¡Hay que convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos!* Rousseau hablando del hombre decía que: *“Puedo observar, conocer los seres y sus relaciones; puedo sentir lo que es el orden, la belleza, la virtud; puedo contemplar el universo, elevarme hasta la mano que lo gobierna; puedo amar el bien, hacerlo, ¿y me compararía con los animales? Yo, que no tengo ningún sistema que sostener... contento del puesto que Dios me ha colocado, no veo nada mejor, después de él, que mi especie; y si tuviese que escoger mi lugar en el orden de los seres, ¿qué cosa mayor podría elegir que ser hombre?”*. Parece que las palabras del ginebrino vienen como anillo a lo que dice David. De nuevo, Elías: *Y de leer música y libros, ¿qué? Eso es lo que nos hunde*. David: *¡Reíd! Siempre he pensado yo lo que no os atrevíais a pensar. Siempre aprenderé yo cosas que vosotros no os atrevéis a saber*. En su famosa obra *Emilio, o de la educación*, Rousseau escribe: *“Hombres, sed humanos; es vuestro primer deber; sedlo en todas las circunstancias, en todas las edades y por todo lo que no le es extraño al hombre. ¿Qué sabiduría tendréis fuera de la humanidad? Amad a la infancia; favoreced sus juegos, sus deleites y su amable instinto”*²³⁸. Curiosamente *Emilio* es huérfano como los ciegos, Rousseau abandonó a varios de sus hijos en el hospicio...

Aquí se proclama el tema medular de la *Ilustración*, que recuerda Kant en su obrita de 1784, *¿Qué es la Ilustración?*: *“La ilustración es la liberación del hombre*

²³⁸ Rousseau, J. J., *Emilio, o de la educación*. Intrad. H. Wallon. Barcelona, Fontanella, 1973, p-121. J.-L. Lecercle, *Emilio en la historia: ¿Qué es el Emilio?*. *Una pintura del hombre ideal según Rousseau, un hombre que, en la sociedad, habría logrado conservar la bondad de la naturaleza; del hombre al que se habría apartado de todos los vicios que la sociedad inculca a los niños con la educación corriente* (Buro critica a la educación tradicional de los ciegos en el asilo que son tratados como pobres niños), y que se hallaría armado para defenderse de ellos a la edad en que empezara a tener trato con los demás hombres...Nadie puede negarle haber sido el primero en proclamar los derechos de la infancia”, p. 75.

de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro. *¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón!: he aquí el lema de la ilustración*”... No menos importantes –en relación a la obra- son estas ideas kantianas: *“La pereza y la cobardía son causa de que una parte de los hombres continúe a gusto en su estado de pupilo, a pesar de que hace tiempo la Naturaleza los liberó de la ajena tutela (naturaliter majorennnes); también lo son de que se haga tan fácil para otros erigirse en tutores. ¡Es tan cómodo no estar emancipado!... Es, pues, difícil para cada hombre en particular salir de esa incapacidad, convertida casi en segunda naturaleza. Le ha cobrado afición y se siente realmente incapaz de servirse de su propia razón... Porque siempre se encontrarán con algunos que piensen por propia cuenta... después de haber arrojado de sí el jugo de la tutela, difundirán el espíritu de una estimación racional del propio valer de cada hombre y de su vocación a pensar por sí mismo”*²³⁹. Es el ejemplo y la actitud inequívoca de *David* en la obra, cuando habla de dar *palos de ciego*, luego dice: *¡Todo es querer!* Afirmación que nos lleva de nuevo a pensar en la voluntad, y por tanto, en Schopenhauer, que le da más importancia que al intelecto, hasta ahora motor de la filosofía occidental. También Kant dice que la buena voluntad *“es bueno por el querer, es decir, es buena en sí misma”*²⁴⁰

Valindín vuelve a casa contento porque se ha firmado el contrato, y *Adriana* se enfada porque tendrá que aguantar los ensayos de los músicos en casa. Ella le dice que es un asno, y *Valindín* contesta: *¡Sí, pero de oro! Tiempo de hambre, tiempo de negocios*²⁴¹. *Me vas a ver subir como la espuma. ¿Y sabes por qué? Porque sé unir lo*

²³⁹ Kant, E., *Filosofía de la Historia*, México, FCE, 1981, p.25-27. Para Kant: *“Mediante un contrato no puede vincularse nadie a una dependencia por la que deja de ser persona”*; I. Fetscher, *Kant y la Rev. Francesa*, en *Inmanuel Kant 1724/1974. Kant como pensador político*. 1974 Inter-Naciones, Bonn, p. 41.

²⁴⁰ Kant, *Fundamentación metafísica de las costumbres*, o.c., p.18.

²⁴¹ *“En los años posteriores el hambre fue obra del hombre y no de Dios...Este conciso análisis del siglo XVII demuestra la certeza de las autoridades inglesas de principios de la Edad Moderna de que la escasez y el hambre eran causadas por actos humanos -en contraposición a castigos divinos o catástrofes naturales- y podían ser prevenidas o corregidas por la intervención pública. Su interpretación justificaba los esfuerzos por controlar a comerciantes, los mercados y la circulación de cereales, dando un papel paternalista a las autoridades locales en cuanto a garantizar los alimentos a un precio justo para el pueblo llano. Su creencia de que la escasez de alimentos era el resultado de las acciones de los especuladores e intermediarios codiciosos, personas mal dispuestas (...) sin piedad hacia los pobres, (que) con su acaparamiento de los cereales y otros abusos provocan la necesidad en medio de la abundancia (...) les proporcionaba un motivo para actuar”*. En o.c., *El hambre en la historia*, pág. 147.

*útil a lo bueno*²⁴². *Yo tengo buen corazón y soy filántropo*. Rodolfo Mondolfo en su magistral trabajo *Rousseau y la conciencia moderna*, escribe: *Para Rousseau la música exige todo su atención y le proporciona un medio de vida* (relación con los ciegos músicos) *y sobre música escribe en la Enciclopedia a petición de Diderot... En sus Confesiones de su esposa Teresa dice que su “sencillez de espíritu iguala su bondad de corazón”*. También habla de *“la sencilla elevación del corazón”* que le conmovía en la soledad del campo... *“He dejado, pues a un lado la razón y he consultado a la naturaleza, es decir, el sentimiento interior que dirige mi creencia independientemente de mi razón”*... *“Demasiado a menudo la razón nos engaña* (recuerda a Descartes cuando dice que los sentidos nos engañan) *pero la conciencia no nos engaña jamás”*²⁴³. Ya dijo Buero que había leído las *Confesiones* de Rousseau. *¡Pero la filantropía es también fuente de riqueza galga! Esos ciegos nos darán dinero. ¡Yo los redimo, los enseño a vivir! ¡Hacer el bien es bello! Yo seré su protector... siempre hace falta un protector*. Se plantean implícitamente los conceptos de autonomía y heteronomía de la moral kantiana que indicaremos después. Adriana le dice: *Nunca me has dicho cuál es tu empleo*. Valindín es el típico vividor y cara dura que vive a costa de los demás, perfil humano presente en muchas obras de Buero, aquí responde a la versión masculina de Antoñita la fantástica, y lo peor es que pretende dominar a los todos que le rodean. David representa el tipo opuesto, que critica al director de orquesta Lefranc por su paternalismo humillante hacia los ciegos, y a Valindín el especulador porque le niega la posibilidad de aprender y participar activamente en la interpretación y composición de las canciones, está dispuesto a trabajar y enseñárselas a sus compañeros. *No me asusta el trabajo*, dice *David*, luego a Valindín: *Si somos tan malos ¿para qué nos queréis?* *Valindín* dice que si se someten a sus fines (imponer su

²⁴² La expresión de Valindín es una formulación en toda regla del *utilitarismo moral*. *J. Stuart Mill* en su obra *El utilitarismo*, hace referencia al principio de utilidad que formuló Bentham, y escribe: *“El credo que acepta la Utilidad o Principio de Mayor felicidad como fundamento de la moral, sostiene que las acciones son justas en la proporción con que tienden a promover la felicidad; e injustas en cuanto tienden a producir lo contrario de la felicidad. Se entiende por felicidad el placer, y la ausencia de dolor; por infelicidad, el dolor, y la ausencia de placer. Para dar una visión clara del criterio moral que establece esta teoría, habría que decir mucho más particularmente, qué cosas se incluyen en las ideas de placer y dolor, y hasta qué punto es ésta una cuestión patente”*. Madrid, Aguilar, 1968, pág.29. Valindín utiliza a los ciegos como un negocio, son medios, no fines en sí, sólo le interesa el dinero que sacará de la farsa. Schopenhauer, cuando habla de la Teoría de la Risa, hace referencia a dos anécdotas ocurridas en un Teatro de París y en otro de Berlín; y alude a la sentencia de Horacio *utile dulci* (*unir lo útil a lo agradable*), *Ars poética*, 343, en *El mundo como voluntad y representación*, o.c., p.125.

²⁴³ Mondolfo, R., Buenos Aires, Eudeba, 1962, p.13, 31, 37, 42. A sus influencias educativas *“pertenecen la actividad filantrópica de Baedow y Rochow, la obra de Pestalozzi y de Froebel, y los escritos pedagógicos de Herder”*, p. 111. También influye en la Pedagogía de Kant y el idealismo ético de Fichte.

voluntad y dar espectáculo) tendrán *mucho mérito*, a David: ***Tú sueñas con algo imposible***. Vuelve el teatro de lo imposible del que habla J. P. Borel.

El diálogo de David con Lefranc desvela la historia de aquel que perdió la vista con ocho años, y éste le dice que la música es ***una ciencia muy difícil***. David cree que lo que ejecute Lefranc ellos lo repetirán, pero ese ***método*** puede llevar mucho tiempo le dice el director, tocando un tema capital de la modernidad: ciencia y método. Valindín de nuevo acusa al carpintero –la primera aplicación de la palabra *sophia* que utiliza Homero es para designar el arte del carpintero- Bernier, al que acusa de su propio pecado: aprovecharse del trabajo de los demás. ***Adriana: ¿No has estado un poco duro con todos? Valindín: Soy duro porque soy eficaz.*** Formulación del **pragmatismo moral y político**. De nuevo, traemos a Ortega a colación: “*Desde hace medio siglo, en España y fuera de España, la política –la supeditación de la teoría a la utilidad- ha invadido por completo el espíritu. La expresión extrema de ello puede hallarse en esa filosofía pragmatista que descubre la esencia de la verdad, de lo teórico por excelencia en lo práctico, en lo útil. De tal suerte, queda reducido el pensamiento a la operación de buscar buenos medios para los fines, sin preocuparse de éstos. He ahí la política: pensar utilitario. La guerra ha sorprendido al europeo sin nociones claras sobre las cuestiones últimas, aquellas que sólo puede aclarar un pensamiento puro e inútil. Pero si esta preocupación por lo útil llega a constituir el hábito central de nuestra personalidad, cuando se trate de buscar lo verdadero tenderemos a confundirlo con lo útil. Y esto, hacer de la utilidad la verdad, es la definición de la mentira*”²⁴⁴.

Entra en escena ***Donato*** otro personaje muy humano, refiriéndose a David: *Cuando entré en el Hospicio me tomó por su cuenta. Todo lo que sé lo sé por él... me habla de música y de las cosas del mundo... Es como mi padre.* Para Enrique Pajón aquí está la imagen y semejanza de Edipo: “*La trama de “El concierto de San Ovidio” contiene todos los elementos de un complejo de Edipo tomado en su dimensión antropológica. Los seis ciegos que componen esa orquesta no son sólo carentes de vista. Son carentes en sí, ejemplos acabados de carencia; son, como los niños, menesterosos absolutos... sabemos suficiente de sus conflictos paternos como para advertir una clara relación edípica... Nos encontramos, pues, ante una decidida visión generalizadora de lo que venimos llamando “la condición humana”: la carencia es el*

²⁴⁴ Ortega y Gasset, J. *El Espectador*. O.c., pág. 26. También en *La rebelión de las masas* se hace referencia a Stuart Mill que usó el concepto de hombre masa en su obra.

*destino del hombre... David dice que Todos somos ciegos... -prosigue E. Pajón- ...Podría pensarse en los seis ciegos, pero más bien sentimos que ese “todos” es mucho más amplio, que en él cabe la humanidad entera, incluidos los que se llaman poderosos”²⁴⁵. Donato y David hablan de Dios, ¿en forma de determinismo teológico? Donato: Hilamos, tejemos, amasamos el pan, pedimos limosna...y rezamos todo el día. Dios lo ha querido así... Y refiriéndose a David: **El dice que Dios no puede haber querido nuestra ceguera... ¡Yo le creo! Dicen que está loco porque sabe más que ninguno de nosotros, porque piensa cosas que nadie se atreve a pensar...como que los ciegos podremos tocar como los videntes...leer y escribir como ellos...El sabe que hay una mujer ciega, que lee libros y escribe, y lee y escribe música... habla muchas lenguas y sabe de números: Melania de Salignac.** Aflora la utopía de la educación para la igualdad de toda la persona humana, sea cual sea su circunstancia histórica y social.*

En el Acto II, se insinúa algo sobre el amor entre David y Adriana, y en ésta se *dibuja una ardiente esperanza...* luego, empiezan los preparativos de la función, trajes, gorros, David prefiere la cabeza descubierta, y Valindín: ¿Qué sabes tú? Tú no ves. Con los gorros parecéis astrólogos, sabios... Músicos... de la antigüedad. La mofa de los ciegos disfrazados sube de tono, David: Las alas de este gorro no son alas...Y el pavo real es el emblema de la necedad...Es el animal que pintan al lado del más necio de los reyes. De nuevo, nos viene a la memoria Antonio Machado, ya mencionado en los *Proverbios y Cantares* a Ortega y Gasset: “**Todo necio confunde valor y precio**”, síntesis poética de una de las claves de la ética moderna, traducción literaria y genial de la idea de Kant: “*En el reino de los fines todo tiene un precio o una dignidad. Aquello que tiene precio puede ser sustituido por algo equivalente; en cambio, lo que se halla por encima de todo precio, y por tanto, no admite nada equivalente, eso tiene una dignidad (valor interno)*”²⁴⁶. David, le dice a Gilberto que parece el *Rey Midas*²⁴⁷ *al que le salieron orejas de burro por imbécil.* Los ciegos se dan cuenta de la farsa y

²⁴⁵ O.c., p.485. *La Revolución Francesa, al decapitar al rey, representante de Dios en el poder terrenal, da el segundo paso* (el primero lo habría dado el gran escultor Miguel Ángel al hacerse “divino” con su David y Goliat) decisivo. **Nietzsche, anuncia sin ambages, que Dios ha muerto. Pero a lo largo de todo el proceso, Dios decrece o muere para ser sustituido por el hombre, la lucha es, una vez más, de signo épico. La meta, sin embargo, no deja de ser un nuevo espejismo, de manera que el proceso sigue intacto. De ahí que Foucault llegue a expresar que también el hombre ha muerto**”. Concluye en p. 490.

²⁴⁶ Kant, E., *Fundamentación metafísica de las costumbres*, o.c., p. 92.

²⁴⁷ Aristóteles en su *Política*: *es absurdo que la riqueza sea de tal clase o especie que un hombre pueda estar muy bien o provista de ella y, sin embargo, pueda morir de hambre, como el célebre –Rey- Midas de la leyenda, cuando, debido a la insaciable codicia de su plegaria, todos los manjares se le convertían en oro*”.O.c., 1257b. A Valindín se le complica dramáticamente el negocio por las críticas de David.

deciden marcharse, pero Valindín les dice que a la cárcel, puesto que incumplen el contrato: *¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Yo soy empresario y sé lo que quieren!... ¡Y a comer a su costa!* Aquí se ve clara la indirecta política a la situación de explotación de los trabajadores sin derechos en la dictadura franquista. Valindín les amenaza con la muerte, por eso Adriana le dice que *¡No tienes corazón!...* Donato pusilánime: *¡Hay que ceder!* Implícitamente alude a la pena de muerte vigente.

En el Acto III, Valindín vuelve al Hospicio a pagar las mandas a la Priora, ésta le pide apoyo para David que tiene vocación de músico, Valindín no quiere y no le permite tocar en la calle por el contrato. Aparece David en casa de Valindín, Catalina le dice que no puede estar en el salón que vaya al zaguán con los otros, David se lamenta: *Como todos los que trabajamos para el señor Valindín. Para él no somos personas, sino limones.* Estas palabras nos remiten a la ética de Kant: *“Los seres cuya existencia no descansa en nuestra voluntad, sino en la naturaleza, tienen, empero, si son seres irracionales, un valor meramente relativo, como medios, y por eso se llaman cosas; en cambio, los seres racionales llámense personas por su naturaleza los distingue como fines en sí mismos, esto es, como algo que no puede ser utilizado meramente como medio, y, por tanto, limita en ese sentido todo capricho (y es objeto de respeto)”*²⁴⁸.

David discute con Adriana pues cree que ella es igual que Valindín, y que están en el juego del engaño y la mentira aprovechándose de ellos, le llama ramera y ella le dice que no es como Valindín, que ha rodado por el mundo y ha pasado hambre, le dice que le vio llorar y debió de rebelarse con sus compañeros: *Llevo años esperando ver... a un hombre. David: Pero yo no lo era y lloré como una mujer.* Nos viene a la memoria las bellas palabras de Francisco de Alarcón Icaza: *“Dale limosna, mujer, que no hay en la vida nada, como la pena de ser, ciego en Granada”*. David afirma que los *ciegos no somos hombres...ése es nuestro más triste secreto.* Cuenta la triste historia de Donato que vivió una infancia de miseria, las viruelas le dejaron ciego a los tres años, y por el hambre su padre le quiso matar. Escapó y acabó en el Hospicio, David: Yo le he enseñado la música que sabe. Parece una de las Bienaventuranzas, *“Enseñar al que no sabe”*, base ética del cristianismo como analiza Gómez Caffarena²⁴⁹. David recrimina a Adriana que *enseñó a amar* a Donato, cuando él la buscaba y ella no le acogió; David

²⁴⁸ O.c., pág. 83. Valindín no respeta a nadie, pues ni siquiera a sí mismo se considera objeto de respeto.

²⁴⁹ Gómez Caffarena, J., *Qué aporta el cristianismo a la ética.* Madrid, Fund. SM, 1991. *“Las Bienaventuranzas son el “santo y seña” ético del anuncio evangélico”*, p.19 ss. Cátedra de Teología C.

parece soñar con Melania de Salignac, hasta que Adriana se pregunta: *¿Prefieres seguir soñando con esa mujer a encontrar... una mujer de carne y hueso?* Vemos la sombra de Miguel de Unamuno que ilumina la vida con el sentimiento, el punto de partida afectivo de la filosofía. *No te atreves a creer que nadie pueda tener buenos sentimientos...* aparece la huella en Buero de sus *rousseaunianas* “*Confesiones*”.

Valindín reúne a los ciegos y les dice que el público no asiste al espectáculo como antes, y que hay que preparar canciones nuevas, es decir, les exige más trabajo, pero pagándoles lo mismo, la discusión entre los ciegos aumenta la tensión dramática, y el enfrentamiento entre David y Valindín es cada vez mayor debido a la lógica de actuación de cada uno de ellos, uno es interesado, y otro pretende ser libre, es decir, Valindín actúa conforme al imperativo hipotético o condicionado, y David conforme al imperativo categórico kantiano, **Libertad**, quiere liberarse de la opresión y emancipar la orquesta: *¡Aún es tiempo, hermanos!... **Fraternidad**. ¿Nos dejará los violines si le exigimos eso! ¡Pero tenemos que pedírselo unidos! **Igualdad**. ¡Unidos, hermanos!. Esto **¡Solidaridad!**, como en *Historia de una escalera*. Se dividen, Nazario quiere dinero no un sueño y una utopía como David, porque *Sólo en la oscuridad podríamos con ellos, y el mundo está lleno de luz*. David discute con Lefranc sobre la cuestión y éste responde: *Estáis sujetos a un contrato...* Ahí podríamos remitirnos a las teorías de **Rousseau** sobre *El contrato social*. Bernier, el carpintero, se queja de que trabaja horas sin cobrar, y que: *Ni lo curas ni los señores quieren oír hablar de impuestos y todo sale de nuestras costillas...* y a costa de enfermedades, y a veces cartas del rey *para encerrar a alguien sin juzgarlo*. Bernier: *Todo es posible para quien lleva espada*. De nuevo, la interpelación política sobre los privilegios fiscales del franquismo aflora en el texto.*

Valindín maltrata a Adriana y la llama puta por su relación con Donato y David en un ataque de celos, aparece la violencia de género que diríamos hoy, Valindín amenaza a Adriana: *Bastará con unos cuantos golpes saludables. Las mujeres no entienden otro lenguaje...* Manifiesta violencia de género. En el contexto histórico de la Revolución Francesa hay que decir que las mujeres no tenían derechos como los hombres, a los que en un principio se refería, exclusivamente, la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, hasta tal punto que las mujeres elaboraron una Declaración de los Derechos de la Mujer y Ciudadano de 1791: *"La mujer nace libre y tiene los mismos derechos que el hombre. La ley ha de ser la*

*expresión de la voluntad general: todos los ciudadanos han de expresarla a través de sus representantes". "Nadie puede ser molestado por sus opiniones: si la mujer tiene derecho a subir al patíbulo, también tiene derecho a subir a la tribuna"...Las contribuciones del hombre y de la mujer para el mantenimiento de la fuerza pública y de la Administración son iguales: la mujer participa en todos los trabajos y servicios penosos; por lo tanto, ha de tener la misma participación que el hombre en la distribución de cargos, cargas, dignidades e industrias". Estas ideas le costaron la vida a **Olimpia des Gouges** en 1793, fue guillotinado porque era "una conspiradora que había abandonado las virtudes propias de su sexo"²⁵⁰. Valindín amenaza a David con aplastarle, pero le ofrece rescindir el contrato. David discute con Donato por Adriana, se encuentra a solas con el principio del allegro de Corelli...*

Llegó la hora de la verdad, la máxima tensión dramática se alcanza en el ajuste de cuentas cuando entre David llega a la casa de Valindín por sorpresa, y le dice: *Yo ayudaré a ese hombre y lo veneraré toda mi vida. Después... comprendí que se trataba de hacer reír. Pero todos somos payasos a fin de cuentas. Gracias por convertirme en un payaso. Ha sido una experiencia inolvidable...* El catedrático Alfonso López Quintás diría que es una experiencia de vértigo que se da cuando a una persona se la trata como a un objeto, y se la maltrata, lo contrario de la experiencia de éxtasis.

*Valindín: Me diviertes, loco. David: Os decía que yo antes soñaba para olvidar mi miedo. Soñaba con la música, y que amaba a una mujer a quien ni siquiera conozco...Y también soñé que nadie me haría ningún mal, ni yo a nadie... ¡Qué iluso! ¿Verdad? Atreverse a soñar (derecho a soñar) tales cosas en un mundo donde nos pueden matar de hambre²⁵¹, convertirnos en peles de circo, o golpearnos... o encerrarnos para toda la vida por una carta secreta. Era como dar palos de ciego. Soy un iluso, pero no un necio...e dijisteis que no intentara nada contra un hombre con los ojos en su sitio. Fue un buen consejo y os voy a pagar con otro...Valindín: ¿Tuyo? ¿A mí? ¿Y cuál es, loco? David: **Nunca golpeéis a ciegos... ni a mujeres...** David apaga la*

²⁵⁰ Gómez, A., *De Olimpia de Gouges hasta nuestros días*, Madrid, Revista Crítica, VI-1995.

²⁵¹ Callejas José M^a, *Los derechos y los sueños* ver artículo en *Hacer futuro en las aulas*, Barcelona, Intermón, 1995, p.195-231. El derecho a soñar un mundo más justo y solidario es fundamental en Buero. Nuestra acción educativa ha estado guiada por este ideal: *Antropología y solidaridad en Pedro Poveda. Humanismo pedagógico de P. Poveda*. Madrid, Narcea, 2000, Ángeles Galino (Coordinadora), y Francisco de Vitoria y la primacía de la persona como eje del derecho internacional. *Las escuelas de Salamanca y el pensamiento iberoamericano*. C. Salmantinos Filosofía, V. XXX, U. P. Salamanca, 2003.

candela con dos dedos. *Oscuridad absoluta en el escenario, de nuevo, espectacular efecto de inmersión con el que Buero hace revivir al público y al lector la ardiente oscuridad en la que realmente vivimos: todo somos, de algún modo, ciegos, según las circunstancias.* David acorrala a Valindín y le dice que los ciegos ya han rezado *por tu alma sucia...* y Valindín se ve sin salida y pide socorro a Adriana, David le golpea con el garrote (no se olvide que la forma de aplicar la pena de muerte en la dictadura, era el garrote vil) y se escucha el silencio... David se toma la justicia por su mano.

David: ¡He matado, Adriana! ¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino. Adriana: El era el asesino. El nos mataba poco a poco... Déjame ayudarte con esta carga... David: ¡Pero yo no puedo darte nada! ¡Nada! ¡Sólo hambre, frío, tristeza! Adriana: *¡Ahora hemos de pensar en nosotros!, no tenemos más que esta pobre vida... David: No sospecharán... ¿Cómo va un ciego a poder matar a un vidente?... Le apagué el farol, y él no podía verme. Pero yo le oía. Estaba muy pensado... Los ciegos también somos capaces de pensar²⁵².* Relata su infancia feliz a *Adriana* (*¡volvamos a la naturaleza!*, decía Rousseau), y le recalca: *¡Pero lo que yo quería puede hacerse, Adriana!* (querer es poder, dice el refrán popular) *¡Los ciegos leerán, aprenderán a tocar los más bellos conciertos!... Sí, Otros lo harán.* Estas palabras aluden a la confianza en el ser humano, en el otro, no creernos ineludibles, una formulación de la regla de oro de la ética de la alteridad. Es el nacimiento de una utopía y de una *esperanza* que, con el tiempo, se ha hecho realidad.

Llega el comisario de policía Latouche y se lleva a David detenido, Adriana se resiste y el ayudante sospecha que el amor entre ellos es el móvil del crimen. *Adriana: ¡No! ¡Tened piedad de él está ciego!... ¡No le torturéis! ¡Por caridad! ¡Es el mejor hombre del mundo! ¡Por Dios os lo pido, piedad!... ¡Él no ha sido!... ¡Piedad!*

²⁵² **David** reclama el derecho la igualdad, de modo concreto y abstracto a la vez, aquí vemos el valor del ejemplo del personaje como reivindicativo de derechos humanos, como dice Antonio Rodríguez Húscar: “Para los definidores de los **derechos del hombre**, en efecto, se trata de la libertad del hombre abstracto, de una libertad igualitaria, racionalista, cuyo objeto es, en rigor, un esquema: el esquema **natural del hombre** o el esquema vacío de vida del **ciudadano**. Para Stuart Mill, por el contrario, la condición esencial de la libertad radical en la desigualdad, en la variedad, en lo diferencial del hombre; es decir, su sujeto es el individuo concreto. La doctrina de Mill viene a poner en evidencia, precisamente, la incompatibilidad final de los dos postulados de la Revolución Francesa: **libertad e igualdad**. A la larga, la nivelación, la igualación, ganando zonas cada vez más íntimas del hombre, llega a ahogar, a amustiar la flor más exquisita de la libertad: la posibilidad de **ser distinto, de ser uno mismo: la expansión plena y al máximo de la individualidad**”. Intr. J. S. Mill, *Sobre la libertad*, o.c., p. XXII. Vemos el texto de Mill en este sentido: “Cada persona, cuanto más desarrolla su individualidad, más valiosa se hace hacia sus propios ojos y, en consecuencia, más valiosa se hará a los ojos de los demás”. (David).

Traemos a colación las palabras de Rousseau de su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*: “Es, por tanto, cierto que **la piedad es un sentimiento natural** que, moderando en cada individuo la actividad de su amor a sí mismo, concurre a la mutua conservación de la especie. Ella nos impulsa sin previa reflexión al **socorro** de aquellos a quienes vemos sufrir; ella sustituye en el estado natural a las leyes, a las costumbres y a la virtud, con la ventaja de que nadie se siente tentado a desobedecer su dulce voz; **ella disuadirá a un salvaje fuerte de quitar a una débil criatura** o a un viejo achacoso el alimento que han adquirido penosamente, si espera hallar el suyo en otra parte; ella inspira a todos los hombres, en lugar de la sublime máxima de justicia razonada: **Pórtate con los demás como quieres que se porten contigo**, esta obra de bondad natural, acaso menos perfecta, pero mucho más útil que la anterior: **Haz tu bien con el menor daño posible para otro**. En una palabra: es este sentimiento natural, más bien que en los sutiles argumentos, donde hay que buscar la causa de la repugnancia que todo hombre siente a obrar mal, aún independientemente de los preceptos de la educación. Aunque Sócrates y los espíritus de su tiempo puedan **adquirir la virtud por medio del razonamiento**, hace tiempo que habría desaparecido el género humano si su conservación hubiese dependido de quienes lo componen”²⁵³.

Por último, aparece un personaje histórico que cumplió la utopía de David, **Valentín Haiüy**: Pronto hará treinta años que un **ultraje a la humanidad**, públicamente cometido en la persona de los ciegos de los **Quince Veintes**, y repetido cada día durante cerca de dos meses, provocaba las risotadas de aquellos que sin duda nunca habían sentido las dulces emociones de la sensibilidad. En septiembre de 1771, un café de la feria de San Ovidio presentó algunos ciegos elegidos entre aquellos que sólo disponían del triste y humillante recurso de mendigar su pan por la calle con la ayuda de algún instrumento musical... A veces pienso que nadie reconocería hoy en mí a aquel mozo exaltado de entonces, porque los años y las gentes me han fatigado. Pero todo partió de allí. Ante el insulto proferido a aquellos desdichados comprendí que mi vida tenía sentido. Yo era un desconocido Valentín Haiüy, intérprete de lenguas y amante de la música. Nadie. Pero **el hombre más oscuro pude mover montañas** (como la fe auténtica del cristianismo) **si lo quiere...** Sucedió en la plaza de la Concordia...

²⁵³ Rousseau, J. J., *Contrato social. Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Boreal, 1999, p. 201. Podemos decir que es la obra más rousseauiana de Buero.

*Sí, me dije, embargado de noble entusiasmo: **convertiré en verdad la ridícula farsa**. Yo haré leer a los ciegos: pondré en sus manos libros que ellos mismo habrán impreso. Trazarán los signos y leerán su propia escritura. Finalmente, les haré ejecutar conciertos armoniosos... ”.*

Enrique Pajón en su gran obra citada dice: “*La lectura de este documento conmueve a Buero y le impulsa a escribir “El concierto de San Ovidio”* (p. 496). Por ello, hemos considerado este drama como histórico, pues versa sobre una época que, como decía D’Alambert: “le gustaba llamarse la época de la filosofía”. En la Ilustración se consolidan los derechos del hombre, el fundamento ético-jurídico, lo formula con sencillez Voltaire: “De hecho, ¿qué es ser libre? Es conocer los derechos del hombre, y, una vez conocidos se defienden sin más””²⁵⁴.

En las palabras de Valentín Haiiy: *Pronto hará treinta años que un ultraje a la humanidad cometido en la persona de los ciegos de los Quince Veintes*, de nuevo, está formulado el imperativo categórico kantiano que recordamos junto al hipotético. Se podría relacionar los conceptos de autonomía y de heteronomía moral con los personajes que los encarnan, en cierto modo, David y Valindín. Es la reivindicación de todos los desvalidos del mundo, simbolizados en los ciegos, los que exigen ser tratados como personas.

Escribe Kant: “*Si la acción es buena sólo como medio para alguna otra cosa, entonces el imperativo es **hipotético**; pero si la acción es representada como buena en sí, esto es, como necesaria en una voluntad conforme en sí con la razón, como un principio de tal voluntad, entonces es el imperativo **categórico**”*. Esta formulación de Kant queda patente en la obra de Buero: “*Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio*”²⁵⁵. Por eso no se personifica en ninguno de ellos porque todos y cada uno de los ciegos son personas humanas. Valentín. Haiiy mantuvo la esperanza de que la educación de los ciegos, como a todos, nos hace libres; se escucha el adagio de Corelli y proclama: **la música... la única**

²⁵⁴ Cfr. en Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1975, trad. E. Imaz, p. 276.

²⁵⁵ Kant, *Fundamentación metafísica de las costumbres*, o.c., p. 62, 84. Dice Kant del *Newton de la moral*: “*Rousseau me abrió los ojos: yo aprendía a honrar a los hombres*”...Mondolfo en la obra citada, comenta esta relación de la personalidad moral y el imperativo categórico, y hace alusión también a una frase del profesor del Vecchio: “*El profundo sentimiento de la naturaleza que inspiró a Rousseau, fue en él, sustancialmente, una sola cosa con **la conciencia del infinito valor de la persona humana***”, p. 45.

respuesta posible para algunas preguntas... Resuenan las palabras de Nietzsche sobre el espíritu de la música en *El origen de la tragedia*²⁵⁶.

José Paulino, en la introducción a *La Esfinge*, comenta el *Diario íntimo* de Unamuno, como fuente de las situaciones dramáticas de la obra, recuerda tres casos, uno de ellos es: “**La música** aparece en un momento crucial del drama para arrebatarnos a Ángel de la tentación de suicidio (II,X). Pero lo arrebatamos hacia adentro, hacia el mundo interior del pasado y de la piedad. Como anuncia, p. e., esta reflexión: “Entre los dones que debemos a la Bondad de Dios es uno de los mayores la música.../ **La música ahonda nuestros sentimientos, los nuestros; hace que seamos más nosotros mismos...**/ Es la música como sacramento natural, una revelación natural del canto con que la naturaleza narra la gloria de Dios”²⁵⁷. La música tiene así la última palabra.

Buero Vallejo: “Escribí – a propósito de unas reflexiones *Sobre la ardiente oscuridad*, reseñadas anteriormente y por su amistad con algunas personas invidentes-*El concierto de San Ovidio con mayor fidelidad a los datos reales de la ceguera física*. En esta obra quise brindar la evidencia de que los ciegos vivían, sí, una tragedia, pero **una tragedia abierta –en su último sentido-** un problema abordable y, en parte, remediable. Tal vez, por eso, Schopenhauer, habla de la esperanza de Platón como el “sueño del despierto”. Uno de la *Proverbios y Cantares* LIII de Antonio Machado dice: “Tras el vivir y el soñar, está lo que más importa: el despertar”. La esperanza de ver la Verdad.

²⁵⁶ “La música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia... sino, de manera inmediata, es reflejo de la voluntad misma, y representa, con **respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí**”. O.c., 16, pág. 134.

²⁵⁷ Cfr. en Unamuno, *La esfinge, La venda, Fedra*. Madrid, Castalia, 1987, pág. 45. Introd. José Paulino.

5.- Obras de Teoría del Conocimiento y de Psicología.

5.1. El tragaluz.

En este ámbito del teatro filosófico de Buero abordamos una de las obras más significativas: *El tragaluz, un experimento en dos partes*, cuyo subtítulo apunta en una nueva perspectiva de lo real. Buero en su artículo *Teatro y psicología* hace una referencia explícita a la importancia de la **participación psíquica** en el teatro, en esta obra se hace activos a los contemplativos espectadores, la inclusión de un experimento en el que una pareja de investigadores nos llevan con la imaginación al futuro para comprender la obra como algo que ha pasado, pero que la vivimos todavía vigente en el presente. Esta obra es, tanto por la forma como por el fondo, una experiencia no sólo psicológica, sino gnoseológica de innovación y creación dramática digna de encomio.

En la obra aludida, *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, M. de Paco relata una anécdota significativa respecto al espacio físico de *El tragaluz*: “*Otros hechos o anécdotas de su biografía influirán sin duda en los argumentos trazados por el dramaturgo. Nos hemos limitado a algunas muestras y deseo ahora transmitir una confidencia que Buero tuvo a bien hacerme un día en el que, con Victoria Rodríguez y Virtudes Serrano, nos encontrábamos en las proximidades de su domicilio. Al pasar junto al número 71 de la calle Ramón de la Cruz, se detuvo y, señalando una reja al ras de la acera, me dijo: “Ése...Ése es el semisótano de El tragaluz”, para explicar luego que allí vivieron unos porteros que lo fueron antes de su finca y fueron expulsados de ella por su pasado e ideas de izquierdas. Ya inmersos en la obra, añadió que para ella había tomado “datos e ideas” en lo referente a las actuaciones anormales por demencia a causa de la edad (algunas con un resultado cómico, como la de salir de un armario...) de lo que ocurría a un amigo de la cárcel”* (o.c., p. 162).

Ricardo Doménech se pregunta en un artículo a propósito de esta obra: “*¿Qué es El tragaluz? ¿Se trata de un drama social, e incluso político? ¿O es, por el contrario, un drama de corte filosófico, lo que hace treinta o cuarenta años se llamaba “teatro de ideas”?* En *El tragaluz* hay elementos que justificarían una y otra respuesta. *Esta familia española destrozada por la guerra española, y su precaria forma de vida, recluidos desde entonces, todos ellos, en un semisótano – a excepción del hijo mayor,*

que se define como un oportunista de esta sociedad y de este tiempo-, nos da un cuadro estremecedor que se amplía de lo individual y familiar a lo colectivo y nacional.

Pero, simultáneamente, *El tragaluz* puede considerarse como una investigación dramática en ciertos aspectos de la condición humana; como un desgarrador inquirir en el misterio del hombre, del mundo y de la vida. La pregunta, *¿quién es ése?*, que el padre, sumido en la locura, formula constantemente ante las imágenes que aparecen en las revistas ilustradas, en las tarjetas postales, etcétera, no es sólo una idea obsesiva del personaje, es también la **idea central de la obra**, es la pregunta de *El tragaluz*. Y en este sentido, evidentemente, nos encontramos ante un **drama del conocimiento**. Hace muchos años –prosigue Doménech-, y con el título “¿Ciegos o símbolos”?, Enrique Pajón Mecloy publicó un interesante artículo a propósito de **En la ardiente oscuridad**. Se establecía allí un certero paralelismo con el **Mito de la Caverna**...En *El tragaluz*, donde la antítesis Mario-Vicente reproduce la de Ignacio-Carlos, la semejanza con el **Mito de la Caverna es aún más próxima**, aunque con diferente significación...Hay un cambio fundamental: el significado que tiene, en el mito, la huída del cautivo, y el que ésta encuentra en el Vicente de *El tragaluz*...Vicente es castigado porque ha cometido un pecado de **hybris**, de desmesura. Por otra parte, de *El tragaluz* se desprende una consecuencia enteramente opuesta: desde esta situación de la caverna sí se puede alcanzar la luz, y aún cabría añadir que sólo desde este **aquí** puede alcanzarse, mediante una **limpia disposición moral y una conciencia colectiva**. Se trata, pues, de que el hombre ha de asumir su propia situación y elegirse en ella”²⁵⁸.

Sinopsis argumental. *El tragaluz*, experimento en dos partes.

Primera Parte: Aparece una pareja de investigadores que nos sumergen en una perspectiva nueva, un tiempo futuro desde el que vemos una historia de España del pasado, que para nosotros es presente, es un juego imaginativo del tiempo psicológico, por un lado, e histórico, por otro, pero real, como la pregunta esencial que plantea sobre el *infinito valor de lo singular* que está por encima del espacio y tiempo, y es una realidad irrepetible: nosotros mismos como personas. Se relata la vida de una familia atormentada por los recuerdos de la guerra civil, en la que el padre, que está loco por las cosas que dice y hace, pero que desvelan el sentido profundo de la gran pregunta:

²⁵⁸ Cfr. en *Estudios sobre Buero Vallejo*, Edición de M. de Paco, Universidad de Murcia, 1984, p.249-50.

¿*Quién es ése?* Sus hijos, Vicente y Mario, se enfrentan a la vida con dos visiones contrapuestas: Vicente, el activo y pragmático, trabaja en una editora que refleja el mundo de intereses económicos y sociales actuales. El juego en el que estamos todos, del que se quiere salir Mario, el contemplativo, que cree que otro mundo es posible. Recuerdan con el padre, un juego de adivinanzas que hacían de pequeños mirando por el tragaluz, del sótano donde viven, a la calle, por donde veían pasar a la gente e imaginaban quienes eran de verdad a partir de lo que ellos veían. La madre actúa como mediadora en todos los conflictos, sean edípicos de los hijos con el padre o afectivos de los hijos entre ellos, aunque por motivos bien distintos, por la mujer que aman: Encarna.

Segunda parte: Se dilucidan dos cuestiones, el motivo del enfrentamiento entre los dos hermanos es doble, el amor de Encarna, y la muerte de Elvirita, en la que Vicente aparece como culpable, aunque él lo achaca a la fatalidad, ya que no se pudo bajar a tiempo del tren como le dijo su padre, pues era él como hermano mayor, el que llevaba el saquito con los alimentos de su hermana Elvirita, que murió de hambre a los dos días. Hecho por el cual es acusado por su hermano Mario de la muerte de su hermanita, y causa a su vez, de la locura del padre, que asocia el tragaluz al tren. La pregunta resuena en la conciencia de todos: **¿Quiénes somos?** La madre es la mediadora en el conflicto y busca la reconciliación entre hermanos; símbolo de las dos Españas de la guerra civil y de la necesidad de convivir en paz. Encarna asume su culpa por ser amante de Vicente y esperar un hijo de él; se casa con Mario a quien quiere de verdad. Queda la esperanza de que *ellos* los hijos, las futuras generaciones, consigan un mundo más justo y solidario. Los investigadores lo confirman: *Nos sabemos ya solidarios. La pregunta sólo en el siglo XIX, un filósofo aventuró cierta respuesta*²⁵⁹. **¿Habrá fracasado el experimento?**

Parte Primera. Empieza con la narración de dos “*personajes-narradores*” en un “*marco de ficción científica*”, como dice G. Barrientos. Aparecen en escena los dos investigadores, Ella: *Gracias por presenciar nuestro experimento.* Él: *El Consejo*

²⁵⁹ Para Ana M^a Leyra es Schopenhauer, en esta misma línea M^a Fernanda Santiago Bolaños, dice que hay una sintonía entre Buero y Schopenhauer, cuando analiza otra obra: *El cuerpo como memoria: Schopenhauer en Las trampas del azar*, de A. Buero Vallejo, en *Filosofía y Literatura*, o.c., pág. 202-209. Sobre a ésta última dice M^a Fernanda: “*El ser humano vive escindido en la doble experiencia de la voluntad, absoluta e indivisible, y de la representación o concreción individual de la energía de la voluntad. Integrado en el todo que es dicha voluntad, el ser humano es aparentemente esa “célula exiliada” del gran organismo, que se ve a sí misma como representación y toma así conciencia del límite: salirse de la individualidad aparente y asumirse integrado en la voluntad es salir del tiempo, es, dirá Schopenhauer, entrar en lo eterno. Así lo expone, también, Buero en Las trampas del azar*”, p. 204.

ha dispuesto que los experimentadores usemos el léxico del tiempo que se revive al modo del S. XX. Ella: ...la pregunta en la presente historia la encontraréis formulada del modo más sorprendente. Él: ...quien la formula es un ser oscuro y enfermo. Ella: la historia es oscura y singular, pues hace siglos comprendimos la importancia. ¿Infinita? Él: Infinita. Ella: **La importancia infinita del caso singular**... Algunas palabras del tragaluz se han inferido mediante los cerebros electrónicos... Oiréis, pues **un tren**, o sea, **un pensamiento**. Él: La historia sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España. (Inusitada actualidad de la ficción histórica). Este efecto de inmersión en el futuro de los investigadores lo introdujo Buro una vez acabado el guión (este efecto de inmersión recuerda a la *máquina del tiempo* de Wells).

Aparecen Encarna, secretaria, y Vicente, director de una Editora, que habla con Juan: *Una cosa es que el grupo entrante intervenga en el negocio, y otra que trate de imponernos sus fobias literarias, o políticas... Se la tienen jurada a Beltrán (el que más vende lo han atacado por escrito). ¡Muerto Beltrán...viva la Editora!... Comparto tu criterio no estamos sólo para ganar cuartos, sino para velar por la nueva literatura. La literatura es faena difícil. Hay que pintar la vida, pero sin su trivialidad.*

Entra en escena El padre: (*Exhibe un monigote que acaba de recortar*) *Éste puede subir. Mario: ¿Adónde? El padre: Al tren. Mario: ¿A qué tren? El padre: A ése. Mario: Eso es un tragaluz. El padre: Tú que sabes (confunde el tren con el tragaluz, al otro lado se encuentra la calle, “el tren de la vida”, pero realmente es la sala de la función). La madre dice que Vicente -el hijo mayor- trae un sobre cada mes, y que se ha comprado un coche, vemos la vida cotidiana y el progreso material, la televisión que le ha regalado al padre. La madre avisa del pago del plazo de la lavadora, y Vicente le dice que encargue la nevera: adelantos de la ciencia. Vicente: ¿Qué tal le va, padre? El padre: ¿Por qué me llama padre? No soy cura... mirando una postal pregunta: ¿Quién es ése? Vicente: ¿Cómo quiere que sepamos quién es? ¿No es nadie? El padre: ¡Sí! Mario: Ya habrá muerto. El padre: No está muerto. Y esa mujer ¿quién es? Vosotros no lo sabéis. Yo sí. Vicente: ¿Si lo sabía, por qué lo pregunta? El padre: Para probaros. Vicente: **Se cree Dios**. Vemos el conflicto simbólico: “Dios-Padre e hijos”.*

Efectivamente, el padre loco es cuerdo como don Quijote cuando hace la pregunta: ¿Quién es ése? Respuesta que adelantó la investigadora: *La importancia infinita del caso singular*. Concuera con el comentario del profesor del Vecchio –

reseñado en el apartado anterior- cuando dice que en Rousseau es una sola cosa “*el sentimiento de la naturaleza y la conciencia del infinito valor de la persona humana*”. El padre sabe que *ése* es alguien, una persona concreta, el hijo responde: *¡No es nadie!* Y repite la pregunta –nada ingenua- sobre la mujer, que es tan persona como el hombre.

En *El Quijote* (I,V) leemos: “A esto respondió el labrador: mire vuestra merced, señor, *¡pecador de mí! que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Baldominos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijada; yo sé quien soy, -respondió Don Quijote-, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aún todos los nueve de la fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno de por sí hicieron, se aventajarán las mías*”. Unamuno, en su *Vida de D. Quijote y Sancho*, escribe: “Si, *él sabe quién es y no lo saben ni pueden saberlo los piadosos Pedros Alonsos. “Yo sé quién soy”, dice el héroe, porque su heroísmo lo hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir: “yo sé quién soy”, y en esto estriba su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza, porque como sabe quién es, no tiene porqué temer a nadie, sino a Dios, que le hizo ser quien es; y su desgracia, porque sólo el sabe, aquí en la tierra, quién es él, y como los demás no lo saben, cuando él haga o diga se les aparecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco*”... El padre los vuelve locos en la primera parte con la pregunta para responderla en la segunda.

Prosigue Unamuno: “Yo sé quién soy”. Al oír esta arrogante afirmación del Caballero, no faltará quien exclame: *¡Vaya con la presunción del hidalgo!...* ”Llevamos siglos diciendo y repitiendo que el ahínco mayor del hombre debe ser el buscar conocerse a sí mismo, y que del propio conocimiento arranca toda salud, y se nos viene el muy presuntuoso con un redondo “yo sé quién soy”. Esto sólo basta para medir lo hondo de su locura... *Sólo es hombre hecho y derecho el hombre cuando quiere ser más que hombre*”²⁶⁰. Vicente y Mario hablan de las locuras del padre, lo mismo cree que está en un restaurante cuando está en casa, que rompe la televisión por la publicidad. *Vicente: No sabe lo que hace. Mario: Reconocerás que lo que hizo tiene sentido. Vicente: Lo tendría otra persona, no en él... Tiene arterioesclerosis... Mario: Tú has dicho que se creía Dios. Mario: ¿Te acuerdas de nuestro juego de muchachos?*

²⁶⁰ Unamuno, Miguel de, *Vida de D. Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 1987; cap.V, p. 48-49.

*Abríamos este tragaluz para mirar las piernas que pasaban y **para imaginar cómo eran las personas**. Desde que rompió la televisión, le gusta ver pasar a la gente...*

Entran los investigadores, Él: *El fantasma de la persona a quien esperaba esta mujer tardará un minuto... ¿Habéis visto **realidades**, -realismo- o también, **pensamientos** -idealismo-?... las escenas que habéis visto pudieron suceder realmente... creyeron ellos imaginarlas?* Ella: *¿Dónde está la barrera entre las cosas y la mente?... Platón en La República, explicando el Mito de la Caverna, dice: “Las mismas cosas que modelan y dibujan, cuyas imágenes nos las ofrecen las sombras y los reflejos en el agua, son empleadas por ellos con ese carácter de imágenes, pues bien saben que la realidad de esas cosas no podrá ser percibida sino con el pensamiento”* (510a). De ahí la diferencia entre realidades y pensamientos. Él: *Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable...* Para Barrientos los experimentadores que son *personajes reales* se acomodan al transcurso del tiempo “ficticio” de la historia. El juego estético con el tiempo es clave en Buero.

Encarna relata a Mario lo que su padre le decía: *Tú saldrás adelante... me compró una máquina, y un método, libros... y cuando me veía barriendo –vivíamos en chabolas- me decía: Yo lo haré. **Tú estudia**... Pero se mató, se cayó de un andamio...* Mario: *Has sabido luchar limpiamente, y formarte...* Encarna: *Y tú ¿por qué no has estudiado?* Mario: *La guerra civil acabó cuando yo tenía diez años... Mi padre estaba empleado en un Ministerio y lo depuraron... Yo seguí leyendo... pero hubo que sacar la casa adelante.* Mario dice a Encarna que hay que ayudar a Beltrán: *Él ha salido adelante sin mancharse... Yo no tengo su talento, ni su bondad... Y le hace a Encarna una proposición: Si me caso contigo, haré un **matrimonio ventajoso**... soy un hombre quebrado. **Pero si tu tristeza y la mía se unen, tal vez lograremos una extraña felicidad**.* El matrimonio se cuestiona de nuevo al no fundarse en el amor. Es un tema recurrente en todo el teatro de Buero: la crítica a la hipocresía social, entonces, vigente.

Crece la tensión dramática entre hermanos, Vicente: *Si tú quieres, ahora mismo quedas nombrado mi secretario.* Mario: *Yo no valgo para esto.* Vicente: *¡Yo sé mejor que tú lo que vales! ¡Y ésta es una oportunidad única. No tienes derecho a rehusarla, por tu mujer, por tus hijos, cuando los tengas! Cualquiera otro lo aceptaría.* Mario no acepta, y cuando se va le critica – gesto del fariseísmo moral- Vicente: *Es un orgulloso y un imbécil... **le he mentado**: no me agradaría tenerle aquí...*

Respecto a esta mentira de Vicente, nada piadosa, diría Platón en *La República*: "Y lo que yo afirmo es que nadie desea ser o haber sido engañado en el alma con respecto a la realidad, o seguir en la ignorancia de ella y a costas con la mentira. Antes bien, todos temen esta situación y la aborrecen plenamente. –Bien dices. – Por consiguiente, la verdadera mentira designa la ignorancia que existe en el alma del que es engañado. Porque la mentira manifestada en palabras es algo así como la expresión de un fenómeno anímico y una imagen originada por él, pero nunca una mentira enteramente pura. ¿No es eso? –Exactamente. XXI. –La mentira, por tanto, es odiada no sólo por los dioses, sino por los hombres" (382b).

Mario: Te acuerdas madre de *Elvirita* (**murió de hambre cuando terminó la guerra**) los niños no deberían morir. Todos estamos muertos. La madre: ¡y hay que vivir! Buero nunca olvida a los más desfavorecidos de las guerras: los niños. Mario habla a su hermano de su padre: *Míralo. Este pobre demente era un hombre recto... Nos inculcó la religión de la rectitud*²⁶¹. *Una enseñanza peligrosa, porque luego cuando te enfrentas con el mundo, comprendes que es tu peor enemiga. No se vive de la rectitud en nuestro tiempo.* (Hay quien ve aquí algunas pinceladas autobiográficas de Buero). *¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...Se vive pisoteando a los demás; ¿Qué hacer, entonces? O aceptas ese juego siniestro...y sales de este pozo..., o te quedas en el pozo.* No es fácil sortear todos los obstáculos que el hombre honrado tiene en la vida social, sacrificios, incomprensiones, sufrimientos, etcétera. Platón en *La República*, hablando de la justicia y la injusticia en la ciudad, dice: "Así inocente Sócrates, hay que considerar las cosas: **siempre y en todas partes sale peor parado el hombre justo**"(342e). "Más la verdad ha de prevalecer sobre todas las cosas" (389a).Vicente: *¿Por qué no salir?* Mario: *Me repugna nuestro mundo. Todos piensan que en él no cabe sino someterse a los demás o ser comido.* Y todos te dicen:

²⁶¹ Pudiera referirse a Séneca, *Sobre la felicidad*, c. 24, El arte de dar. www.worcel.com.seneca. "Si llego a avanzar cuanto me he propuesto, **exige que los actos respondan a las palabras**". Pero el que ha alcanzado la cima del poder humano se comportará contigo de otro modo y dirá: "En primer lugar no puedes permitirte juzgar acerca de los mejores; a mí ya me ocurre, y **es una prueba de mi rectitud**, que desagrado a los malos". La virtud para Séneca "no es otra cosa que la recta razón", otro ejemplo de las *Cartas a Lucilio*: "¿Qué es lo propio del hombre? La razón: recta y consumada, colmará la felicidad del hombre... el bien propio del hombre es la razón: si la lleva a perfección, es admirable y ha coronado el fin de su naturaleza. Esta razón perfecta se llama virtud y es lo mismo que **honestidad**" (virtud ensalzada en *El Quijote*, II, XLVIII). Ideario de *Cartas a Lucilio*, Séneca, J. Cornudella, Península, B-1995, p. 51, 64. También puede referirse a la honradez natural que describe Maceiras, como la obligación de una persona de ser fiel a sí misma, y como virtud que configura la conciencia moral en el krausismo, de notable valor pedagógico para la I. L. E.; ver Maceiras, M., *Identidad y responsabilidad*. Madrid, UCM, 1994, p.47.

*¡devora antes de que te devoren! Te daremos **bellas teorías** para tu tranquilidad. **La lucha por la vida...El mal inevitable** para llegar al bien necesario...**La caridad bien entendida**...yo, en mi rincón, intento salvarme de ser devorado...aunque no devore. **No me enriquezco.** Es una dura crítica de los que buscan el triunfo a costa de los demás.*

*Vicente: ¿Te referías a mí cuando **hablabas de pisotear y enriquecerse**?*

*Mario: Yo no sería capaz de entrar en el juego sin hacerlo. Vicente: ¡Si yo no me hubiera marchado de casa, ahora no podría ayudaros! Mario: Pero en aquellos años **había que mantener a los padres, y los mantuve yo.** Vicente: Mario, toda acción es impura pero no todas son tan egoístas como crees. (¿Las manos sucias, de Sartre?). ¡No harás nada útil si no actúas! **Y no conocerás a los hombres sin tratarlos, ni a ti mismo si no te mezclas con ellos...** ¡estás consumiendo tu vida aquí, mientras observas a un alienado o atisbas por **el tragaluz** piernas de gente insignificante! **¡Estás soñando! ¡Despierta!** Mario: ¿Quién debe despertar? ¡Veo a mí alrededor muchos activos, pero están dormidos! ¡Llegan a creerse más irreprochables cuanto más se encanallan! De nuevo, viene como anillo al dedo uno de los *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado, LIII: “**Tras el vivir y el soñar, // está lo que más importa: despertar**”.*

*El padre: ¿**Quién es éste**, señorito? ¿A qué no lo sabes? Mario: La pregunta tremenda Vicente: ¿Tremenda? Mario: Naturalmente porque no basta con responder “Fulano de tal”, ni con averiguar lo que hizo y lo que le pasó. Cuando supieras todo eso tendrías que seguir preguntando...**Es una pregunta insondable.***

E. Pajón la responde así: “**Y éste ¿quién es?**”. Pregunta que será también la de nuestro futuro, la que se hacen esos dos personajes que desde los siglos contemplan nuestra actualidad. **La pregunta viene a ser algo así como nuestra gran redención metafísica, el descubrimiento del sentido que le es propio al hombre.** En repetidas ocasiones nos hemos detenido a considerar, en la dimensión negativa del problema, cómo la pregunta que Heidegger tomaba por originaria: “**¿por qué el ente y no más bien la nada?**”, habría de transformarse, en nuestra filosofía, en esa otra de por qué el alguien y no más el nadie, que entenderíamos más radical que la heideggeriana. La nada, en efecto, no puede darse nunca en el mundo que le es propio, el mundo de la realidad, mientras que el nadie es el destino inevitable del hombre” (o.c., p. 305).

Mario: Pienso si no fue retratado para que yo años después, me preguntase quién era... pienso si se podría emprender la investigación...averiguar quién fue esa sombra...es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima. Vicente: ¡El punto de vista de Dios”! Vuelve la doctrina del punto de vista de Ortega y Gasset, en *El tema de nuestro tiempo*: “**Dios es también un punto de vista; pero no porque posea un mirador desde fuera del área humana que le haga ver directamente la realidad universal, como si fuera un viejo racionalista. Dios no es racionalista. Su punto de vista es el de cada uno de nosotros; nuestra verdad parcial es también verdad para Dios. ¡De tal modo es verídica perspectiva y auténtica nuestra realidad! Sólo que Dios, como dice el catecismo, está en todas partes y por eso goza de todos los puntos de vista, y en su ilimitada vitalidad recoge y armoniza todos nuestros horizontes**”²⁶². También García Morente habla de la *ubicación de Dios* en el universo como una síntesis perfecta de todas las perspectivas en el espacio y en el tiempo.

El Catedrático José Luis Abellán dice que el teatro de Buero es agnóstico, sin embargo, hay tres conceptos vinculados a su obra dramática: *Trascendencia, muerte y Dios*... “*la figura de Dios va adquiriendo el carácter de conciencia universal*”, y respecto a *El tragaluz* dice que: “*la figura de El Padre es la expresión del silencio de Dios –apenas nada inteligible- y de su carácter justiciero –mata al hijo culpable- convirtiéndose en símbolo de la “conciencia universal”*. Y cita una reflexión lúcida de L. Iglesias Feijoo: “*La investigación que Mario imaginaba (averiguar quién fue cada uno de los hombres), que él identificaba con el “punto de vista de Dios” que ha sido conseguida, al menos en gran parte, por los seres del futuro, que “casi son una reencarnación del padre”*. La perspectiva mítica de los investigadores imaginados por Buero muestra que el hombre será juzgado en el futuro, pero no por ningún Dios, sino por los hombres mismos o, para decirlo de otra manera, que **Dios es en realidad el hombre**... El “punto de vista de Dios” que “nunca tendremos”, según creía Mario. Lo tenemos ya, en cuanto seres del siglo XX. Es el punto de vista del hombre y, en este sentido, como seres del siglo actual podemos alcanzarlo”²⁶³. Volveremos sobre el tema.

²⁶² O.c., pág. 90. Y a reglón seguido: “*Dios es el símbolo del torrente de lo real, a través de cuyas infinitas retículas va pasando poco a poco el universo, que queda así impregnado de vida, consagrado, es decir, visto, amado, odiado, sufrido. Sostenía Malebranche que si nosotros conocemos alguna verdad es porque vemos las cosas en Dios, desde el punto de vista de Dios. Más verosímil me parece lo inverso: que Dios ve las cosas a través de los hombres, que los hombres son los órganos visuales de la divinidad*”.

²⁶³ Cfr. Abellán, J.L., Buero Vallejo: *El teatro como forma de conocimiento*, *Literatura y F^a*, o.c., p.178-9.

Mario: Que nunca tendremos, pero que anhelamos... Sé que es un punto de vista inalcanzable. Me conformo por eso con observar las cosas, y a las personas, desde ángulos inesperados... ¿No nos darán esas invenciones algo muy verdadero que las mismas personas observadas ignoran?... Los activos casi nunca sabéis mirar. Sólo veis los tópicos en que previamente creáis... son unos pobres diablos, hipócritas... una tropa de culpables y de imbéciles. Así que observo...esas piernas que pasan. Y entonces creo entender que también son otras cosas... inesperadamente hermosas. O sorprendentes. Y es que hay que observar hermano. Observar y no actuar tanto". Obsérvese en las frases intercaladas, cómo utiliza Mario reiteradas veces la palabra observación. *El observador* es el apelativo que señala Pitágoras como sinónimo de filósofo²⁶⁴. Mario no sólo observa las cosas, sino a las personas. *¿Abrimos el tragaluz? Los tres observan el tragaluz, el padre y los dos hermanos. El padre: ¿Quién es ése?*

Segunda parte.- Los investigadores dicen que las escenas son de ocho días más tarde: Encarna y Vicente, trabajan en la oficina; en una alcoba Vicente practica el amor físico, Mario está con sus padres... *Vicente* recuerda a su madre: *Sólo perdisteis un tren...La madre: Y tú ¿Por qué te acuerdas?¿Porque tu padre ha dado en esa manía de que el tragaluz es un tren?. Sí, hijo. Aquello fue fatal. ¡Malditos sean los hombres que arman las guerras!* La sombra de la guerra civil vuelve al futuro de la familia. *El padre* no reconoce a Vicente: *Y yo, ¿sabe quién soy?;* el padre responde que no está en su archivo, *¿Y Mario? ¿Sabe usted quién es?,* el padre dice que es su hijo, *¿sabe Ud. quién es Elvirita?, el padre* va al tragaluz, mira al exterior, pasan sombras de personas: *Subieron todos al tren. Como los prisioneros de la caverna platónica ven pasar sombras.*

El cainismo que diría Unamuno, aparece en el enfrentamiento entre los dos hermanos, *Vicente: Vente a la Editora. Estás en peligro: actúas como si fueses un profeta de un dios ridículo. De una religión que tiene ya sus ritos: las postales, el tragaluz. ¡Reacciona!. Mario: Mucha gente no puede elegir, o no se atreve. Tú y yo hemos podido elegir. Yo eligo la pobreza. Vicente: Se pueden tener ambiciones y servir a una causa noble. Mario: Nada de tópicos. El que sirve abnegadamente a una causa no piensa en prosperar y, por lo tanto, no prospera. A veces, incluso pierda la vida...*

²⁶⁴ "En el Protréptico de Aristóteles, se cita a Pitágoras como si hubiese dicho que el fin fundamental del hombre es la observación de los cielos y de la naturaleza"... "Sus contemporáneos le consideraron en posesión de múltiples saberes, como hombre de conocimientos prodigiosos y con una insaciable sed de investigación". Guthrie, W. *Hª de la Fª Griega*, o.c, p.154,165. Justo el papel de Mario-los investigadores.

Así que no me hables tú de causas, ni siquiera literarias. Vicente: Sabes que soy un hombre de ideas avanzadas. Y no sólo literarias. Mario le recrimina que el grupo que les financia no lo es, Vicente dice que sólo usan su dinero, y ellos les usan a ellos, para Vicente es un juego necesario. Los intereses creados mandan siempre en la vida social.

De nuevo, Machado: ***Todo necio confunde valor y precio. Mario: ¡Claro que entiendo el juego! Se es un poco revolucionario, luego algo conservador... No hay inconveniente, pues para eso se siguen ostentando ideas avanzadas... (¿Será la denuncia velada del nacimiento de un grupo empresarial y mediático que bajo el disfraz de progresismo sociocultural y político, encubre un conservadurismo económico, donde prima el ánimo de lucro y el poder?). Nos dejamos utilizar, puesto que los utilizamos. ¡Y a medrar todos. Sólo los pobres saben que son pobres.*** Mario se indigna con su hermano por la maniobra que urden contra Beltrán, porque no entra en la vorágine del subir a cualquier precio: ***¡Él es otra esperanza! Y nos ha enseñado que así se puede triunfar... en precario. Y contra ese hombre ejemplar os estáis inventando razones importantes para anularlo. Eso es tu Editora. Soy quien está intentando salvarte a ti.***

Tras el enfrentamiento por sus proyectos de vida contrapuestos, ahora, por el compromiso de Encarna con Mario, dice Vicente: ***No me habéis engañado: sois los dos muy torpes. ¡Pero ya se acabaron todos los misterios! ¡Incluidos los del viejo y el tragaluz! No hay misterios. No hay más que seres humanos, cada cual con sus mezquindades... Puede que seamos todos unos redomados hipócritas, pero vosotros también lo sois. También ella es hipócrita contigo. ¡Pura hipocresía, hermano!*** Se da una paradoja dramática entre los hermanos, lo que uno le recrimina en el ámbito sociolaboral, el otro se lo devuelve en la vida personal y familiar. Vicente le echa en cara a Encarna que no tenga nada que reprocharle... ***Eso queda para los ilusos que miran por los tragaluces y ven gigantes donde deberían ver molinos...*** Sin embargo, la menosprecia y le pasa la factura por el chollo de trabajo que le dio: ***Y como no aprendió a guisar, ni a coser, no tiene otra perspectiva que la miseria... salvo a mi lado... a pesar de todo lo aprecio... y me gusta ayudar a la gente...*** Mario: ***¡Ah pequeño dictadorzuelo, con tu pequeño imperio de empleados a quienes exiges que te pongan buena cara muestras tú ahorras de sus pobres sueldos para tu hucha! ¡Ridículo aprendiz de tirano (¿está llamando brujo a Franco?), con las palabras de todos los tiranos en la boca...!***

Se descubre que Encarna es amante de Vicente, y ha engañado a Mario, a pesar de sus promesas de vivir juntos. *Vicente: ¡Ella es libre! Mario: ¡Ella no tenía otra salida! Vicente: Cásate con ella, si quieres. A mí ya no me interesa. Porque no es mala, pero es embustera, como todas. Se queda en la calle, con un mes de sueldo... ¡Vamos caballero andante!...* La humillación de Mario le hace sacarse otra carta, y recrimina a su hermano que, su padre puede estar loco por su culpa, porque se fue de casa.

Vuelven los investigadores. *Él: Mario prefiere no preguntar por nada ni por nadie. Ella: Que es mejor no saber. Él: Siempre es mejor saber, aunque sea doloroso. Ella: Aunque el saber nos lleve a nuevas ignorancias. Él: ¿Quién es ése?, es la pregunta que seguimos haciéndonos... en el s. XXII... Ella: Las personas que guardaban ya en su corazón la gran pregunta. Pero debieron de ser hombres oscuros, habitantes más o menos alucinados de semisótanos, o de otros lugares parecidos... (¿Campos de concentración? ¿Campos de refugiados del T. Mundo donde mueren la gente de hambre y enfermedades evitables a causa de la guerra? ¿O en los cayucos o pateras?). Él: queremos recuperar la historia de todos los demás: de los que nunca sintieron en su corazón la pregunta. Ella: Nos sabemos ya solidarios (¡Solidaridad!, de *Hª de una escalera*; en los 60 comienza el movimiento solidario de las ONG para el Desarrollo), no sólo de quienes viven, sino del pasado entero. Reasumir el pasado vuelve más lento nuestro avance, pero más firme... Él: Quizá cada época tiene una, y quizá no hay ninguna²⁶⁵. En el siglo diecinueve, un filósofo aventuró cierta respuesta²⁶⁶. Para la tosca lógica del siglo siguiente resultó absurda. Hoy volvemos hacerla nuestra, pero ignoramos si es verdadera. ¿Quién es ése? El filósofo que aventuró tal respuesta es A. Schopenhauer que en su obra, *El mundo como voluntad y representación*, escribe: “¿En qué se basa la identidad de la persona? Se supone que la identidad de la persona se basa en la conciencia. Pero si con esta se entiende únicamente el recuerdo coherente del curso vital, entonces este no basta. De nuestro curso vital sabemos en todo caso algo más que de una novela que leímos en tiempos; pero solo conocemos la menor parte. Los acontecimientos principales y las escenas más interesantes han quedado*

²⁶⁵ “Te equivocas, Lucilio, si crees que son un vicio de nuestros tiempos la ostentación y el abandono de las buenas costumbres y todo lo que cada cual reprocha a su época. **Son cosas de los hombres, no de las épocas: no ha habido ningún período libre de culpa**”. Ideario extraído de *Cartas a Lucilio*; o.c., p. 98.

²⁶⁶ Para J. L. García Barrientos: “La identificación de este filósofo no resulta fácil. La respuesta a la pregunta insondable, que los investigadores hacen suya provisionalmente, coincide con el pensamiento de varios autores, como *Kierkegaard, Nietzsche o el propio Unamuno*... Iglesias Feijoo opina que se trata de *Arthur Schopenhauer*, cuyo pensamiento encuentra con Bueo muchos puntos de contacto”. Para G. Barrientos esta obra tiene una estructura de *drama judicial*”. Madrid, Castalia didáctica, 1985, p.147, 153.

*impresos: en el resto se han olvidado miles de sucesos por cada uno que se ha conservado. Cuánto más viejos nos hacemos, más pasan las cosas sin dejar rastro. La edad avanzada, la enfermedad, las afecciones cerebrales y la locura pueden robarnos totalmente la memoria. **Pero con ello no se ha perdido la identidad de la persona.** Esta se basa en la **voluntad idéntica** y en el carácter **inmutable** de la misma. Es justamente ella la que hace inalterable la expresión de la mirada. **El hombre se encuentra en el corazón, no en la cabeza...** La voluntad misma permanece sola y por sí: pues solo ella es inmutable e indestructible, no envejece, **no es física sino metafísica, pero pertenece al fenómeno sino que es lo que se manifiesta en él**²⁶⁷. Un retrato psicológico del padre.*

En el ámbito literario nos encontramos otro precedente en la relación con Arthur Schopenhauer, como es el de Pío Baroja en su novela, *El Árbol de la Ciencia*, que en realidad habla del árbol de la vida, a través de sus personajes Hurtado y Iturrioz. El Catedrático de Filosofía de Enseñanza Media, Bernardino Orio de Miguel, publicó un excelente artículo, *Kant, Schopenhauer, Baroja y El Árbol de la Ciencia*, en el que dice: *“La vida de Andrés Hurtado se puede interpretar evidentemente desde el fatalismo schopenhaueriano (Vicente dirá que fue una fatalidad la muerte de su hermana Elvirita) y toda la novela de Baroja es un espléndido ejemplo de la filosofía del alemán. Pero todavía queda ahí el Baroja-Iturrioz, la esperanza de poder a la vez vivir y conocer, hacer ciencia y amar la vida, encontrar el paraíso sin mentira...”*²⁶⁸.

²⁶⁷ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Trad. y notas de Pilar López de Santa María, edit. Trotta, Madrid-2003, Cap.19, p.278-279. Habla antes del corazón y la cabeza, del intelecto, la voluntad y la vida. En cap.30 de la obra de arte: *“La voluntad es precisamente la que permite que un objeto intuido se muestre **pictórico** (lo que hace Buero en toda su obra dramática) y un acontecimiento de la vida real **poético**...”* p.416. En cap.31, Sobre el genio: *“La capacidad preponderante para la forma de conocimiento descrita en los dos capítulos anteriores y de la que nacen todas las obras auténticas de arte, la poesía y hasta la filosofía, es lo que se designa con el nombre de genio. Puesto que tiene como objeto las ideas (platónicas) pero esta son captadas **in abstracto** sino **intuitivamente**, la **esencia del genio ha de hallarse en la perfección y energía del conocimiento intuitivo**,”* p. 423. D. Hume, en su *Tratado de la naturaleza humana*, pone la metáfora del teatro para hablar *De la identidad personal*: *“Pero el Yo, o la persona, no es ninguna impresión, sino aquello a lo cual se supone hacen referencia nuestras diversas impresiones e ideas...La mente es una especie de teatro en el que van haciendo su aparición diversas percepciones; pasa, vuelven, se deslizan y se combinan en una variedad infinita de posturas y situaciones...La comparación con el teatro no debe descarriarnos; son únicamente las sucesivas percepciones las que constituyen la mente, y no tenemos la más remota idea del escenario donde se representan esas escenas o de los materiales de que está compuesto”*. Cfr. en Fernández, C., *Los filósofos modernos. Selección de textos*. Tomo I, BAC, Madrid-1976. Libro I, IV, S. Sexta, p. 451-52.

²⁶⁸ Orio de Miguel, Bernardino, *Kant, Schopenhauer, Baroja, El Árbol de la Ciencia*, Revista de Filosofía y Didáctica de la Filosofía, Año II, nº 2, pág. 99. Compara a Kant con Baroja, y a éste con Schopenhauer. En *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja es fundamental la cuarta parte. El plan filosófico, la realidad de las cosas, el árbol de la ciencia y el árbol de la vida, el intelectualismo es estéril sin la voluntad de vivir.

Ella: *Ese eres tú, y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas.* Machado en sus *Proverbios y Cantares* (XXXVI), dedicados a Ortega y Gasset: **No es el yo fundamental /eso que busca el poeta, sino el tú esencial.** En estas palabras encontramos una doble significación filosóficamente relevante, con Feuerbach, y con Martín Buber que, en su obra *¿Qué es el hombre?*, escribe: “Feuerbach no alude con el hombre que constituye el objeto supremo de la filosofía al hombre como individuo; alude al hombre con el hombre, al enlace de yo y tú. “**El hombre individual en sí, nos dice en su programa, no tiene en sí la esencia del hombre, ni como ser moral ni como ser pensante. El ser del hombre se halla sólo en la comunidad, en la unidad del hombre con el hombre, una unidad en que se apoya, únicamente, en la realidad de la diferencia entre yo y tú”...** La revolución copernicana como se ha calificado el “**descubrimiento del tú**”, este “acontecimiento elemental”, debe llevar a un segundo renacimiento europeo: **A mí mismo me proporcionó en mi juventud el estímulo decisivo**”²⁶⁹. Fue el nacimiento de la filosofía dialógica de Buber.

El padre: **La niña si sé quién es.** La madre quiere que sean felices sus dos hijos, le dice a Mario que se case con Encarna *porque ella te quiere*. El encontronazo de los dos hermanos se da en la primera parte, por motivos laborales, en la segunda parte, por motivos personales y familiares. Mario: *¡Muy bien! Vicente remedia lo que puede, adora a su familia, mamá le sonrío, papá le da las gracias y, si hay suerte, Encarna volverá a ser complaciente...La vida es bella.* Vicente: *Se ha atrevido a afirmar que cierta persona... aquí presente...ha enloquecido por mi culpa.* Entra Encarna como testigo de Mario que se siente como un juez que acusa a su hermano: *Mira antes a tus víctimas... E. Beltrán, y Encarna que dice que va a tener un hijo tuyo. Vicente la dice a su madre que Mario la acusa de fingir como una mujer animosa ante las penas de la vida.* Mario: *No finge. Se engaña de buena fe.* Vicente: **¡Y a ti te engaña la mala fe!** *Nuestro padre está como está porque es un anciano y nada más.* (Nótese las expresiones sartrianas: la mala fe y la buena fe). Mario: *El médico ha dicho otra cosa.* Vicente: **¡Ya! ¡El famoso trastorno moral!** *Nadie se vuelve loco porque un hijo se vaya de casa...* Vicente ha venido a hablar del episodio del tren, la madre le dice que hay que

²⁶⁹ O.c., p. 58. En Feuerbach: “Los hombres sólo son hombres... en cuanto son un género humano”. “Es el misterio de la vida comunitaria y social, el misterio de la **necesidad del tú para el yo.**” “La moral es únicamente participación activa en la felicidad y desgracia de los demás, ser feliz con el feliz y desgraciado con el desgraciado, pero únicamente para ayudar a que el mal desaparezca”. “**El respeto al otro... es el respeto al hombre**”. Cfr. M. Cabada Castro, *Feuerbach y Kant, dos actitudes antropológicas*. Madrid, Universidad Comillas, 1980, p.149. Feuerbach es el precursor del un personalismo laico y ateo.

olvidarlo, y Vicente: es un recuerdo doloroso... ¡Él nos mandó subir a toda costa!... arrancó la máquina y os vi en el andén, ya no pude bajar. ¿No fue así madre? La madre: si hijo. Mario: Nuestro padre no dijo una palabra en todo el resto del día... nuestra madre espantada, la nena (Elvirita) llorando, y yo escuchándole una sola palabra (¡Bribón, Bribón!) mientras golpeaba las paredes de la sala de espera de la estación. Vicente: Pudieron ser los primeros síntomas de su desequilibrio. Mario: Desde luego porque él no era un hombre al uso. **Él era de la madera de los que nunca se reponen de la deslealtad ajena.** Vicente: Él nos mandó subir. Mario: Y bajar. ¡Baja!, decía lleno de ira, desde el andén... el tren arrancó y te llevó para siempre. Vicente: ¡Lo intente y no pude! Mario: ¿Se te ha olvidado lo que llevabas?... Colgado del cuello. Un saquito. Nuestras escasas provisiones y unos botes de leche **para la nena... que murió dos días después. De hambre**²⁷⁰. La madre llora en silencio. El padre prefirió enloquecer. Vicente: **Fue una fatalidad.** Aquí de nuevo, traemos a colación a Ortega y Gasset que, al hablar de las categorías de la vida, escribe: “Si no nos es dado escoger el mundo en que va a deslizarse nuestra vida – y esta es su dimensión de fatalidad- (Difícil elección la de Vicente con diez años que tenía, como para calibrar las consecuencias de no bajarse del tren) nos encontramos con un cierto margen, con un horizonte vital de posibilidades- y ésta es su dimensión de libertad; **“vida es, pues, la libertad en la fatalidad y la fatalidad en la libertad”**²⁷¹. No hay libertad aislada de las circunstancias, y por lo tanto, la responsabilidad derivada de nuestros actos personales.

Mario: **La guerra había sido atroz para todos... comprendiste que el saco era tu primer botín. No te culpo del todo; sólo eras un muchacho (10 años) hambriento y asustado; ahora, hombre ya, si eres culpable.** Vicente: Es cierto, padre. Me empujaba y, yo no quise bajar. Les abandoné. **Y la niña murió por mi culpa. Yo era un niño y la vida humana no valía nada entonces. En la guerra habían muerto cientos de miles de personas. Y muchos niños y niñas de hambre o por las bombas. Le hablo como quien habla a Dios sin creer en Dios, porque quisiera que Él estuviese ahí...**(El padre

²⁷⁰ Observemos como apostilla la expresión *De hambre*, Buero es muy sensible a esta tragedia evitable, como dice Feuerbach: “¿Quiere usted que las personas sean mejores? Pues entonces, en lugar de predicar contra el pecado, proporciónales una mejor alimentación. **El hombre es según lo que come.** La alimentación es la base de su cultura y de su orientación”; en Carson, *Comida y civilización*, o.c., p. 257.

²⁷¹ Ortega y Gasset, J., *¿Qué es filosofía?* Revista de Occidente, Madrid-1976, p.232. A propósito del teatro donde imparte las lecciones, dice Ortega acerca de Schopenhauer: “Yo me represento el mundo... Pero el mundo que me represento no es mi representarlo, sino lo representado”, p. 206-207. Sobre la fatalidad ver de M. Nava Contreras, Universidad de Los Andes, Venezuela, el artículo *La argumentación en torno al problema del destino en el De fato de Cicerón*. Florentia Lliberritana, Univ.Granada, 9,1998.

empieza a mirarlo) **pero no está**²⁷², y nadie es castigado, y la vida sigue. Buero toca en el corazón del hombre creyente el problema del mal en el mundo, y el misterioso silencio de Dios, un gran problema de la teología de todos los tiempos. *Míreme estoy llorando...me iré a seguir haciendo victimas...Quisiera que me entendiesen y me castigasen para poder perdonarme. **Le aseguro que estoy cansado de ser hombre.** Esta vida de temores y de mala fe fatiga mortalmente. Hay que volver ahí arriba y seguir pisoteando a los demás...El padre: No subas al tren. Vicente: ¡Por mi culpa!, Elvirita... El padre empuña las tijeras y mata a su hijo, que exclama: ¡Padre! El padre: ¡Elvirita!*

Ella: *El mundo estaba lleno de injusticias. **Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar.** (Idea inspirada en las “Tesis sobre Feuerbach”, de Marx, la nº 11, la tesis insignia, que comenta Buero **A propósito de Brecht**²⁷³). *Debemos continuar la tarea imposible de la noche, árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos... (Un proverbio Akan dice que: “La familia es como el bosque, si usted está fuera de él sólo ve su densidad, si usted está**

²⁷² Cracovia, 28 mayo 2006, boletín electrónico semanal (ZENIT.org). **Benedicto XVI** atravesó la puerta de **Auschwitz** y pudo leer las palabras «Arbeit Mach Frei» («El trabajo hace libres»). Después de visitar en silencio en el símbolo del Holocausto y hablar con supervivientes del campo de exterminio: «Tomar la palabra en este lugar de horror, de crímenes contra Dios y contra el hombre sin parangón en la historia, es casi imposible, y es particularmente difícil y oprimiente para un cristiano, para un Papa que procede de Alemania... En un lugar como éste faltan las palabras, sólo hay espacio para un atónico silencio que es un **grito interior hacia Dios: ¿por qué te callaste? ¿Por qué has querido tolerar todo esto?...** Era y es un deber ante la verdad y ante **el derecho de quienes sufrieron**, un deber ante Dios. **¿Dónde estaba Dios en esos días?** ¿Por qué se calló?. No podemos escrutar el secreto de Dios, sólo vemos fragmentos y nos equivocamos cuando nos queremos convertirnos en jueces de Dios y de la historia. Recordó al pueblo judío en los Salmos: «**¡Despierta! ¡No te olvides de tu criatura, el hombre!** ». Es necesario gritar a Dios en nuestro momento actual: en el que parecen surgir en los corazones de los hombres todas las fuerzas oscuras: **el abuso del nombre de Dios** para justificar una violencia ciega contra personas inocentes».

²⁷³ O.C., p.693, 698-9. Buero comenta la visión de Brecht del **arte teatral como forma de conocimiento**, y de acuerdo con el marxismo que profesa, el distanciamiento crítico de la obra de arte sería racional, pero se desdenaría todo ese resto inmenso de inadecuación al raciocinio que guarda siempre la obra de arte: “*Por otro lado, insistiría en al significación activa de la misma. Traduciéndola al plano artístico, Brecht se presenta como mantenedor de la más famosa de las Tesis de Feuerbach: aquella que, a la comprensión de la realidad, añade y opone en cierto modo la necesidad de transformarla. Según ella, a un conocimiento que habría incurrido en desviaciones especulativas a lo largo de la historia de la filosofía, habría que enfrentar el conocimiento verdadero, si bien incompleto, que se va determinando por la práctica y que la determina a su vez. Esta génesis mutua informa todo producto humano y, por consiguiente, también el arte teatral; es transformadora de la realidad y el teatro, por lo tanto, también ha de serlo...Pero la palabra **contemplación** suele ser sospechosa de estatismo y de irracionalidad; por eso, Brecht, y otros escritores marxistas, prefieren cargar el acento en la de transformación. **El arte, como medio de transformación social.** ¿No de contemplación, no de conocimiento, entonces?. Sí; la dialéctica enseña que no se puede ser lo uno sin lo otro. (Esta sería la postura de Ernst Bloch: “**Hasta ahora, los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo; pero, además, hay que transformarlo**””; nota 139. Concluye Buero: *La elucidación del problema sigue teniendo en nuestros días importancia grande, pues son muchos los escritores y artistas que hoy se lo plantean de manera asaz simple, mediante un dilema que es erróneo como tal: ¿Conocimiento, o transformación? ¿Contemplación, o acción? Tal vez podría decirse que el arte se caracteriza por ser una síntesis superadora de este aparente dilema: que es una especie de **contemplación activa**”.**

dentro ve que cada árbol tiene su propia posición”)...el tiempo...la pregunta. Él: Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura... ..el experimento ha fracasado”. Se da un paralelismo entre los filósofos y los biófilos que menciona Pío Baroja, en *El árbol de la ciencia*, unos ponen optimismo en la vida, y, los otros en la ciencia como salvación.

Como lector, he sentido de modo tenue el efecto de inmersión psicológica futurista que busca el experimento diseñado por Buero en esta obra, y no considero con R. Doménech que *El tragaluz*, refleje mejor el Mito de la Caverna de Platón que *En la ardiente oscuridad*. La locura del padre le lleva a la noche, a matar a su hijo Vicente, al que hace, injustamente, responsable con diez años de la muerte de su hermana, aquí el loco es víctima y verdugo. En Platón, Sócrates, sólo es víctima y sufridor de la injusticia por causa de la Verdad y del Bien, nunca verdugo, por lo que muere a manos de los prisioneros que no quieren liberarse. **La que sufre lúcida y estoicamente es la madre.**

Mario: ¿Quién es mi padre, Encarna?... ¿es alguien?... **¿y nosotros somos alguien?** Encarna: **Quizá no somos nada.** Mario: Yo maté a mi hermano. Encarna: ¡No Mario! Mario: Lo fui atrayendo hasta que cayó en el precipicio...Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. ¿No te hemos usado los dos para herirnos con más violencia?... Encarna: Voy a tener un hijo. Mario: Será nuestro hijo. Quizá ellos, algún día...Se vislumbra la esperanza de futuras generaciones; pero siempre reconociendo la verdad con honestidad, con rectitud moral, actuando en conciencia. La gran pregunta de la metafísica abarca a la humanidad en persona: ¿Somos alguien o no somos nada? Manuel García Morente, en sus *Lecciones preliminares de Filosofía*, escribe: “En realidad, el ser no puede definirse; lo único que puede hacerse con él es señalarlo, que no es lo mismo que definirlo. Definirlo es hacerlo entrar en otro concepto más amplio; señalarlo es simplemente invitar al interlocutor a que **dirija su intuición** hacia determinado sitio, en donde está el concepto de ser. Señalar el concepto de ser, en cambio, eso sí es posible. Es justamente a lo que nos invita nuestra pregunta segunda, que no es: ¿qué es el ser?, sino: ¿quién es el ser? Esta variación “quién” en vez de “qué” nos hace ver que esta segunda pregunta tiende, no a definir, sino a **señalar el ser, para poderlo intuir directamente** y sin definición alguna. Nuestra pregunta: ¿quién es el ser?, supone, pues, **la distinción entre el ser que lo es en verdad, y el ser auténtico y el ser inauténtico o falso.** O, como decían los griegos, como decía Platón,

entre el ser que es y el ser que no es”²⁷⁴. La cuestión no es ser o no ser, sino optar por ser alguien o no ser nadie, no intentar ser más que nadie, sino limitarse a ser uno mismo.

La tremenda pregunta de *El tragaluz, ¿quién es ése?*, alberga su misteriosa respuesta en el interior del hombre: trasciéndete a ti mismo. Ser honrados con nosotros mismos, no achacar a los demás nuestras desgracias. El ser personal no es solitario, sino comunitario. No debemos perder el tren de la vida que va a la estación de la esperanza.

5.2. La doble historia del Doctor Valmy.

En los prolegómenos filosóficos de esta obra comenzaremos por una idea de Buero de su artículo *Teatro y psicología*, que nos ayudará a dilucidarla con más nitidez: *“El teatro que no oculta las insuficiencias de nuestro conocimiento acerca de lo psíquico no procede, pues, a operación distinta de la que realiza el buen psiquiatra. Los autores de ese teatro –especie de psiquiatras aficionados- y los psiquiatras profesionales- tan identificados con el teatro que llegan a ciertas formas de autoría cuando incluyen técnicas teatrales en la terapia de grupo hasta llegar al perfeccionado “psicodrama” ideado por Moreno- se han inclinado sobre los mismos fenómenos y llegan juntos a la evidencia de lo que ignoran. Autores y psicoanalistas coinciden en la intención de obtener parejos dinamismos psíquicos. Que el concepto de catarsis, procedente del teatro, haya sido asumido por la terapia psiquiátrica, confirma el estrecho parentesco de psiquiatría y teatro: dos humanismos. Los dos intentan “curarnos”; los dos saben lo difícil que es. Y tal vez los dos, en su más lograda realidad, alcancen resultados mentalmente beneficiosos.*

Por todo lo antedicho, y no porque yo me atribuya ninguna superioridad ante los psiquiatras, tampoco en algunas de mis obras las enajenaciones de ciertos personajes llegan a resolverse, y el tratamiento a que les somete el médico fracasa. Y en mi drama quizá más significativo al respecto, ese fracaso no proviene de ninguna incapacidad médica. En la medida en que yo haya acertado a trazar bien el personaje – cuestión muy discutible- mi “Doctor Valmy” es competente. Pero se da cuenta de que

²⁷⁴ García Morente, M., *Lecciones preliminares de Filosofía*, prólogo Julián Marías. Madrid, Encuentro, 2000, pág. 60. La pregunta radical de la metafísica la hizo Leibniz: “¿Por qué el ser más bien que la nada?”. Antes que la de Heidegger: “¿Por qué existe algo, y no más bien existe la nada?”.

los hechos le sobrepasan y le impiden curar, porque los trastornos de sus pacientes proceden de que “el mundo entero está enfermo y él no puede curar al mundo”. Y es precisamente ese fracaso fatal el que podrá llevarle quizás, más adelante – y con él al espectador- **no a un pesimismo constructivo, sino a mayor y más eficaz lucidez**”²⁷⁵.

En *La doble historia del Doctor Valmy*, el título ya sugiere algo significativo del contenido de la obra que nos remite a la psicología y a la ética, es un caso de doble personalidad, y de doble moral, doblez del protagonista. Las motivaciones políticas vienen después. Buero se preocupa por la falta de humanidad de la tortura que nos puede afectar a cualquiera. Hasta tal punto que, en respuesta a una de las críticas que le hicieron de esta obra, en la que se venía a justificar el deber de torturar en ciertas ocasiones, responde: “*Ninguna obra de teatro podría agotar tan vasta cuestión, objeto de debate, desde hace siglos, entre los juristas. Si yo he escrito mi obra – y alguna otra también estrenada- acerca de ella, sólo pretendo sensibilizar a los demás ante esa tremenda realidad; incitarles, como les ha sucedido a Ud., y a su esposa a discurrir. No presumo de poseer soluciones indiscutibles; no siquiera del famoso imperativo moral kantiano, tan indudable en la teoría como dudoso en la práctica. Aun cuando parezca resolver, el teatro pregunta más que resuelve. Son los espectadores quienes deben buscar soluciones. El autor debe también discurrir y buscarlas como un ciudadano más*”²⁷⁶. La referencia al imperativo categórico kantiano es elocuente, el mismo Kant reconoce la dificultad de cumplir para el filósofo la máxima de *no mentir*, de modo similar para el político, sería el de *no torturar*. Y digo esto porque la obra de Buero, escrita en 1964, aunque estrenada en 1976, como él mismo dice en el artículo mencionado *se plantea primordialmente el problema de la tortura a políticos*. Por ello, Surelia, el país imaginario, es el espacio escénico *absconditus* del *tardofranquismo*.

La edición que seguiremos en este análisis será la de Carlos Álvarez de la Colección Austral, en cuya introducción nos da un acertado enfoque del planteamiento dramático de Buero, proveniente de la dramaturgia de Valle-Inclán, que en un ensayo en la *Revista de Occidente* (nº 44 y 45, 1966), habla de las tres cosmovisiones del mundo artísticamente o estéticamente: *de rodillas, en pie, en el aire*. La primera, “*de rodillas*”,

²⁷⁵ O.C., *Teatro y psicología*, pág. 835. *El tragaluz* propone una participación psíquica del espectador en el experimento desde otro tiempo; *La doble historia del Doctor Valmy*, propone una terapia, una *catarsis* desde otro espacio, Surelia, como espectadores o lectores del drama. El teatro es, también, cura del alma.

²⁷⁶ O.C., *Sobre la tortura*, p.1278, (en *Gaceta Ilustrada*, 22-8-1976); y en *Nunca más tortura*, p. 1281. En la web de Naciones Unidas hay amplia documentación sobre el tema y en la de Amnistía Internacional.

sería la mirada de los poetas trágicos y de los clásicos desde la *Poética* aristotélica. La segunda, “*en pie*”, es para Valle: “*Todo Shakespeare, y ha terminado diciendo que, así mirados, los personajes son la máxima verdad... La mirada de Buero... es una mirada “en pie”, ya que sólo desde ese nivel –prosigue Carlos Álvarez- puede contemplarse al ser humano como a un igual y sentirlo, por tanto, en posesión de la desesperada esperanza que para nuestro autor constituye el meollo de la tragedia. La mirada “en pie” es una de las características permanentes del teatro de Buero... no parece proclive nuestro primer dramaturgo contemporáneo a renunciar a la catarsis a la que conduce la inmersión sentimental y solidaria de los espectadores en los laberintos de la tragedia que contempla en el escenario... La doble historia del doctor Valmy, si hubiera podido habría situado el horror de la tortura en el interior de la D. G. Seguridad de la Puerta del Sol de Madrid... Fue estrenada fuera de España en la lista de las obras exiliadas”...*

La doble historia del Doctor Valmy, vamos a transcribirla mediante la sinopsis argumental de C. Álvarez: “Expone el caso de un policía torturador que, al castrar a un detenido, se autocastiga, a su pesar, cayendo en la impotencia sexual, y, al mismo tiempo, el proceso psicológico de su mujer -Mary Barnes-, que pasa de la feliz ignorancia del verdadero trabajo de su marido y la cándida ingenuidad al lúcido horror que da el conocimiento de cómo es en realidad el mundo en que se vive, más la estremecida repulsa de su anterior satisfacción conyugal. Pero, tanto en el pasado como entre bastidores, ocurrieron gravísimos hechos que no se desarrollan en el drama, aunque se apuntan, y existe un invisible personaje que mueve los hilos de quien, a su vez, mueve los hilos que determinan las muecas del muñeco protagonista, ofreciéndoles un doble espectáculo de marionetas. El actual jefe de la Sección Política de la Seguridad Nacional, Paulus, amó en el pasado a la Abuela, madre después del policía nacional Daniel Barnes, sin ser correspondido. Despechado, tramó una sórdida venganza: con el pretexto de proteger a quien pudo haber sido su hijo (o querría que lo hubiera sido), le hizo ingresar en la policía, y, después de hacerle madurar políticamente, le pasó a su terrible Sección, bajo sus órdenes directas, especializándolo en trabajos delicados. Pero Paulus, que mueve la marioneta llamada Daniel Barnes (que podría, de todas maneras, haber escapado a su destino si no hubiera sido un cobarde, según el diagnóstico del doctor Valmy), es a su vez, marioneta de alguien a quien no vemos: el que, desde un despacho superior, ordena sus acciones... La muerte de D. Barnes cuando intenta cambiar los raíles de su biografía no es un final trágico.

Tampoco para Mary Barnes, la esposa parricida, después de haber descendido a los infiernos, es abrumadoramente negro el desenlace cuando, ya en la comisaría, comprendemos que ha obtenido el perdón de Lucila, la mujer del enemigo político – Aníbal Marty- a quien su marido mutiló, y que, tal vez, se incorpore con ella en el futuro a la hermosa que anteriormente había vislumbrado. Y la gran pregunta, colgada de la cuna de Danielito, ya que las palabras de la Abuela para dormirlo... No podemos saber cuál será el destino del niño”.

La primera parte comienza con un *Twist trepidante en un piano*, primer signo de la actualidad de la historia; aunque los presentadores, un Señor y una Señora, digan lo contrario. Señora: la historia que les vamos a contar es falsa. Señor:...o, por lo menos, exagerada... les repetiremos algo muy sabido: **todo el que cuenta una historia la recarga.** (Recordemos a Braunstein, y, *El atizador de Wittgenstein* y el *Agalma de Sócrates a Lacan.*). Señora: Y la aproxima: siempre parece como si hubiese sucedido a nuestro lado. Señor: Esas cosas tal vez pasen, si pasan, en tierras aún semibárbaras... Señora: En el mundo hubo y hay todavía muchas desgracias, pero, a costa de ese precio, hemos aprendido a sonreír. Suena el *Nocturno*, de Chopin.

Doctor Valmy: Igual que los enfermos, quisiéramos olvidar nuestros fallos. Pero ellos acuden a nuestra consulta, y nosotros, un día, publicamos un libro. No somos tan indiferentes al sufrimiento como se nos supone, el recuerdo de los desdichados a los que no hemos sabido ayudar nos persigue durante la vida entera... Estos libros son también nuestras confesiones. En esta segunda historia... no creo haberme portado bien... En su mayor parte los seres humanos son vulgares... las situaciones que les llevan a enfermar suelen estar a la altura de ellos mismos... Aquí se manifiesta la influencia de la tradición humanística de grandes médicos españoles como G. Marañón, P. Laín Entralgo, y J. Rof Carballo, por poner tres ejemplos significativos, en los que la medicina antropológica y psicosomática ha sido un rasgo de nuestra cultura contemporánea, basten dos ejemplos que inciden en esta relación entre psicología, antropología y génesis de la enfermedad: de Laín Entralgo, *Idea del hombre* y de Rof Carballo, *Urdimbre afectiva y enfermedad*, en lo aquí nos atañe, sobre todo, la ya citada *Violencia y ternura*. El Doctor Valmy se refiere al protagonista de esta historia como un hombre vulgar, no por falta de sensibilidad, sino por carecer de **valor**. Era un

*hombre simpático...su mujer lo adoraba. Yo la había tratado, cuando era soltera, de algunos **trastornos nerviosos que cedieron fácilmente a los fármacos y al matrimonio.***

Doctor: Buenos días, señora Mary Barnes (en el fondo seguía siendo una persona nerviosa), con un niño de meses en los brazos y acompañada de su suegra. Suena la Canción de Cuna de Brahms. Los psiquiatras sabemos que toda la historia humana, por odiosa que resulte, quisiera haber sido una historia de amor y de belleza.

Aparece Daniel que llega a casa y le acoge cariñosamente su esposa, Mary: *¿No crees tú que Paulus – su jefe superior de la policía- ha debido de ser un antiguo amor de tu madre? Daniel: Cualquiera sabe. Pero es como dice ella: muy cumplido. **¡La estampa misma de la corrección, del deber!** Expresión que sugiere una especie de pietismo moral kantiano. La abuela le ve mala cara y Mary le dice que vaya al doctor Valmy: *a mí me alivió muchísimo. Daniel: A ti te alivió el matrimonio. Doctor: Estudié psicoterapia y por las mañanas trabajo en un psiquiátrico... por las tardes recibo a enfermos mentales...soy un practicón que comete errores y aciertos por fiarse de su **intuición**. Mis compañeros se pasan la vida hablando de **complejos y transferencias...el presente libro va dirigido al hombre corriente**. Si lo lee un **sociólogo** echará de menos **las causas generales que todo lo explican...Yo no soy más que un médico de barrio...El psiquiatra y el sociólogo poseen ciencias más complejas que la mía, pero también más frías**. Ante sus análisis el dolor parece esfumarse. **A mí me importa sobre todo la persona concreta que llega a la consulta con los ojos húmedos y el corazón agitado**. Se trasluce en esta frase el existencialismo de Kierkegaard y de Unamuno, por su preocupación con el hombre concreto, y del personalismo de Mounier. **Yo prefiero mostrar el dolor del hombre a nuestro nivel de hombres... porque no sólo debemos intentar la mejora del mundo con nuestra ciencia, sino con nuestra vergüenza**. La confianza absoluta en el poder de la ciencia moderna no vale para curar.**

*Daniel al Doctor: **No puedo cumplir mis deberes matrimoniales...le asusta la palabra impotencia...** dice el Doctor; hacen un repaso de posibles causas, si le gusta su mujer, si le es fiel, si es bebedor o fumador; se inyectó hormonas pero ni por esas, no tiene inclinación homosexual, no practica formas de hacer el amor con otras mujeres. Del ámbito estrictamente personal pasa al social, Daniel le dice que es policía, y que hay muchos prejuicios contra ellos. Su jefe le hizo ingresar en la policía una vez que había **madurado políticamente**, el Doctor le pregunta por su trabajo, y, aunque se*

resiste, pues la gente no lo comprendería, declara *Daniel*: *Allí va todo el mundo a mentir, doctor...Hubo que tratar con mucha dureza a un detenido... y el “papaíto” me encargó a mí la tarea más difícil...En el país estamos viviendo momentos muy difíciles y en la Jefatura hemos tenido más de sesenta detenidos a causa de los últimos disturbios*. Paulus y sus ayudantes hablan de los métodos de tortura aplicados a Anibal Marty, para sacarle información, le amenazan con la cárcel sin no firma documentos falsos, y demás, con traer a su mujer, pero advierten una preocupación porque *hay mucha liga de derechos humanos y mucho abogado entrometido* (los famosos abogados laboristas). *Paulus* amenaza al detenido no con la muerte o la cárcel, sino con la castración: *Al hombre le quiebra el daño en sus centros vitales: eso no falla*. *Daniel* dice al Doctor que tuvo que hacerlo: *Está casi curado, pero ya nunca será un hombre... Cumplí con mi deber*. Curiosa paradoja la que constituyen las dos frases: ¿cómo es posible que un deber moral implique “quitar” la humanidad a otra persona? ¿no será el fracaso práctico del imperativo categórico kantiano apuntado por Buero en su reflexión sobre la tortura?. *Doctor*: *Usted ha decidido arrepentirse mediante la enfermedad, por no estar arrepentido. Algo en su interior le dice que lo que ha hecho no se puede hacer, aunque usted afirma que se debe hacer. Para curarse tendría que admitir que ha cometido algo injustificable y espantoso. Al principio es fácil depreciar: degenerados, estafadores, borrachos...Luego hay que torturar a políticos*. *Daniel*: *Estos sediciosos son más despreciables que los delincuentes comunes*. Toda esta dinámica psicológica y moral puede aplicarse a los terroristas de ETA y sus cómplices.

Doctor: *El hecho es irreparable. Usted no podría devolver su virilidad a ese pobre hombre, y por eso ha anulado la suya propia. Es una paradoja: su curación es su propia enfermedad*. El Doctor Valmy le dice que no se ocupará de este caso, que ha de resolverlo él mismo, Daniel pide explicaciones, *Doctor*: *Por lo que ha hecho hay que pagar un precio muy caro, y lo está pagando. Hay otro precio no menos caro: abandonar su profesión...es improbable que se atreva a destruir sus medios de vida, su personalidad...Yo soy un hombre honesto... no quiero robarle su dinero...Estas palabras recuerdan *El precio* de Arthur Miller. Daniel le insinúa que disculparía ciertos actos *si hubiera otra policía en el Poder*. El Doctor tiene remordimientos de conciencia por su actitud repulsiva con este paciente, y lanza una reflexión al público que agita la conciencia ética-política del espectador o lector, y le deja la *libertad de imaginar* para ponerse del lado de los sediciosos o de la postura contraria. ...*Las preguntas que esta**

historia nos propone y ante las que cada cual debe meditar si es o no lo bastante honrado para eludir las respuestas". Valmy utiliza las palabras de D. Quijote a Sancho: ...por la libertad así como por la honra se puede y se debe aventurar la vida...

La tensión psicodramática aumenta cuando aparece Lucila, antigua alumna de Mary, que fue su maestra de escuela, quien le cuenta que le mataron a su novio en la guerra truncando sus ilusiones: *ya he sufrido mucho durante muchos años y vosotras también me hacíais sufrir... ¡yo tenía un ansia loca de vivir!... yo creo que –Daniel su marido- se casó conmigo por compasión...* Recuerda y apunta también al fracaso matrimonial que se avecina, como el de Nora y Helmer, en *Casa de muñecas*, de Ibsen. ***Mi enfermita, yo te curaré...*** Ésta expresión alude al enfoque de Rof Carballo del matrimonio como un contrato terapéutico. El marido de Lucila es empleado de una librería –casualmente eran instrumentos de lucha antifranquista-, ha sido detenido hace cuarenta y dos días en la S. P., y todavía no han pasado el caso al juez, por ese motivo pide ayuda a Mary, pues se ha enterado que su marido trabaja allí como policía, pero al contarle los métodos de tortura que se emplean con los detenidos, Mary se ofende al ver una acusación velada contra su marido, pues ella naturalmente, en su estado de “maestra” de “ignorancia” como le dice Lucila, desconoce el trabajo real que hace su marido Daniel, y no se lo puede creer lo que le cuenta Lucila, que sólo quiere ***¡Que no me le torturen más!. Les someten a cierta presión física...Y más que nada psicológica.*** Mary no se lo cree: ***¡Hay leyes, hay tribunales!*** Lucila: ***Hay personas empeñadas en que no se sepa...abusaron de mi delante de mi marido...***

La tragedia está servida a la mesa, llega Daniel, que se cruza con Lucila, y recuerda que vio su foto en Jefatura, Mary pregunta a su marido por los detalles de su trabajo, aumenta la tensión dramática, pues Mary dice que sus compañeros violaron a su amiga, y exclama: ***¡Dime la verdad!*** Daniel dice que sólo le puede ayudar si habla, son criminales, deben confesar. Viene Marsan compañero de Daniel a buscarle, Mary dice que está indispuerto, Marsan coquetea con ella, y Daniel se enfrenta a él, se chantajean mutuamente, si tú dices lo de tu mujer, yo digo que no querías ir a Jefatura. Paulus maltrata a Anibal Marty, y le llevan al médico, al ver que está sin pulso el detenido. Marsan dice que Daniel tiene depresión. Mary recibe en casa un libro ***Breve historia de la tortura*** de un autor extranjero. ***Daniel: literatura sensacionalista, ¡un engañosobos!*** ***Mary: Ya no habrá más mentiras entre nosotros... Esos ojos son puros, son buenos... Tú***

no eres como ellos... ¡Yo te ayudaré a salir del pozo!... ¡Les hacen confesar mentiras!... El libro dice que se ha torturado en todas la épocas...le cuenta la historia del toro de bronce...macabra tortura en el día de la boda... ¡Es el mal por el mal!... el cobarde y sucio deseo de martirizar a seres indefensos. Daniel: ¡Todos fueron culpables!

Mary: ¡Todos no! ¡Siempre hubo quienes lo condenaron! Y muchos que procuraron evitarlos. Como tú... Cómplice a la fuerza, como yo he sido cómplice por ignorancia...Mañana mismo pides la excedencia y yo volveré a mi escuela...

*Doctor: ¡Si pudiera detener el tiempo. Lo necesario para reflexionar, para no arrepentirnos de nuestro arrebató. En el seno de la pareja humana, la mentira es un gusano que pudre los lazos que la unen. Pero cuando ha roído demasiado, es ya peor descubrir la verdad... el tiempo son nuestros impulsos; el tiempo somos nosotros y no es posible detenerlo. Daniel: Fui a ver al Doctor Valmy, encontró la causa de lo que me sucede, es una especie de autocastigo...tuve que ejecutar algo atroz, Mary. Ésta: ¿Qué le hiciste? Daniel: lo peor que se le puede hacer a un hombre... **Nietzsche** en **Así habló Zaratustra**, (o.c., p.194), habla en el poema El Mago: “¡Tú, torturador!, ¡tú Dios-verdugo!”. Y por hacerlo algo dentro de mí me ha castigado...dejándome en el mismo estado que yo le deje a él...Es una aplicación del principio supremo de la ética de la alteridad: no quieras para los demás lo que no quieras para ti. Porque hay otro hombre dentro de nosotros, que nos castiga. Mary soy despreciable... estoy arrepentido. Asqueado de mi mismo –expresión que recuerda a Unamuno, en su *Diario íntimo*: “Da asco ser hombre”- como tú no puedes imaginar. **Ayúdame a ser ese otro hombre que hay dentro de mí.** Mary: Deja la profesión... te espera un larga penitencia. Mary: ¡También a los niños!, Daniel. **¡Sacrificaban niños en la gehena, los quemaban vivos!... ¡Cómo gritaría ese niño que desgajaron por la piernecitas, en un campo de concentración!...** Suena metafóricamente el *Nocturno*, de Schopin.*

Hoy en día los campos de concentración son los campos de refugiados de las guerras, sobre todo, en las de África, continente que se desangra por las venas de la injusticia y de la tragedia evitable del hambre. J. Ziegler, relata que: “*En los campos de acogida de Makele y Korem, los médicos y los enfermeros hacía la misma selección que en Agordat. Juzgaban el estado de los famélicos y evaluaban si podía salvarse o no: una selección despiadada. No sólo no había suficientes alimentos; tampoco suero intravenoso, vitaminas, cereales. Se trataba de salvar a quienes no tenían ya*

*irremediabilmente dañados el cuerpo y el cerebro. ¡La selección Karim! La pequeña pulsera de plástico de la magra muñeca del pequeño esqueleto: o bien el niño y su madre pueden volver al otro día por una ración, o bien la enfermera los hace a un lado. ¿Te imaginas lo que debe pasar por la cabeza de la enfermera? La que ha de seleccionar y decir a su madre: “**Tu hijo está demasiado mal, nuestras raciones son limitadas, no puedo darle el brazalete**”. ¿Y la madre? ¿Qué crees que siente ella? Pues eso mismo que yo vi hace quince años en Agordat se reproduce actualmente todos los días y todas las noches delante de centenares de dispensarios, a la entrada de centenares de centros de acogida, del Chad a Sudán, de Sierra Leona a Somalia, por todo el Tercer Mundo”²⁷⁷. Desgraciadamente, los nuevos campos de concentración son los campos de refugiados, es una nueva forma de tortura de nuestro tiempo, nuestra indiferencia e insolidaridad dejan morir de hambre a veinte millones de niños al año.*

En la segunda parte el diálogo entre Paulus y Daniel es tenso, puesto que el jefe no permite ninguna debilidad a sus subordinados, ni licencia, ni depresión no hay ninguna justificación para dejar el trabajo, máxime cuando hay un ascenso por medio, y oportunidades únicas o ejemplos de compañeros incombustibles para estos momentos difíciles, que obedecen bajo toda circunstancia a su jefe, Paulus. Daniel se ve presionado y dice que le dan lástima los detenidos, y Paulus le dice que sí: *¡de pronto ves que son humanos!... No podemos amparar a los cansados...porque entre ellos pueden nacer los traidores...* Paulus le amenaza: Nadie está libre de estar un día entre los detenidos...

Mary habla con el Doctor Valmy, y confirman que el trabajo duro de Daniel le está costando una enfermedad. Mary habla con la abuela, le dice que Daniel tendrá que abandonar su carrera, ella volver a la escuela y él buscar otro trabajo: *¡Hay que evitar que a Danielito le pase lo mismo! ¡No debe ser lo que su padre! ¡Entre las dos debemos salvarlos!*. Es decir, evitar el relevo generacional. Daniel a Mary: *¿Te resignarías a vivir a mi lado como una hermana?...* Mary: *Perdidos*. La abuela cuenta la historia de lo que pasó, Paulus la pretendió y como no la consiguió, despedido, se vengó haciéndole un supuesto favor, y aprovechándose de un momento de necesidad,

²⁷⁷ Ziegler, Jean, *El hambre en el mundo explicada a mi hijo*, Barcelona, Muchnik, 2000, p.34. Ziegler, profesor de Sociología en la Universidad de Ginebra, relator de la ONU para el derecho a la alimentación, en un informe reciente decía que el planeta podría alimentar a 12.000 millones de personas.

metió a Daniel en la policía, allí le machacó con el trabajo más infame: **torturador**. Dice a su hijo Daniel: *¡Lo que hace falta es que seas feliz!*

Vuelve Mary a la consulta del Doctor Valmy, y confiesa el estado de su matrimonio, sus sentimientos hacia Daniel, a veces, me parece un ser extraño, no tendría otro hijo con él, no hay cumplimiento de los deberes conyugales, ella dice: *Yo... le he querido ciegamente...* Esta conversación nos recuerda a Ibsen, en *Casa de muñecas*, cuando Nora habla con el Doctor Rank, y analizan los secretos de su matrimonio con Helmer, hay un cierto paralelismo, **uno trata a la mujer como a un objeto decorativo**, y el otro, maltrata a los detenidos como basura. Mary cuenta una pesadilla al Doctor, en la que sueña que tienen a una niña, su relación con Daniel empeora hasta el punto de que él trata de apuñalarla con unas tijeras... y Daniel parece que lee un libro de psiquiatría... Después del sueño Mary le dice al Doctor que se arrepiente de haber traído un hijo a este mundo, que piensa que le empieza a ver cara de *¡verdugo!*, Valmy le dice que su hijo es inocente y que tiene una madre que evitará que sea un verdugo... *Mary: ¿Para que se convierta en una víctima? Valmy: Ayúdese a sí misma. En este mundo hay algo más que víctimas y verdugos.* *Mary: Yo creí que la vida era una cosa espléndida y es una trampa que nos coge siempre. ¡Nunca deberíamos transmitirla! Valmy: La vida puede ser espléndida, créame. ¡Usted ha venido a verme! Eso significa que aún confía y espera. Debe tener paciencia, señora.* Aquí vemos que el tema de la espera y la esperanza muy importante en Buero, también por la influencia de la obra de Laín Entralgo, *La espera y la esperanza*.

Mary se encuentra con Lucila a la salida de la consulta del Doctor Valmy, al verla de luto se imagina lo peor, y aquella le confirma la muerte de su marido, pues la falló el corazón en Jefatura..., al intentar Mary consolarla, pedirle perdón y compartir el sufrimiento, *Lucila* la desprecia, y le dice que ella no pasará nunca por la Jefatura, y que no tiene derecho a compartir su sufrimiento: *¡A usted no han torturado al marido, es él quien tortura!*. Daniel le recrimina a su mujer que haya ido a ver al Doctor, la persigue y *Mary: ¡Tienes celos!... ¿Qué importancia puede tener todavía para ti el haber dejado de ser hombre?* Tremenda pregunta, sin duda, la que le plantea Mary a Daniel, éste le dice que la quiere y que encontrará la *salida del túnel; te lo he prometido... Pediré una vacante en el exterior, luego dimitiré. ¡Dáme tu perdón, aunque todavía no lo merezca!* *Mary: ¿Cómo podría?... ¿Cómo podría siquiera esa niña viuda? ¡Y él ya no*

puede dártelo, porque le matasteis... Por las noches trato de imaginar a quién podrás tener entre tus uñas. Me figuro que soy yo misma. Pero tú no imaginas nada. Tú lo haces. ¡Porque has tenido que volver estas noches al oficio de carnicero. Dime: ¿qué sientes cuando les haces gritar? Daniel: Para salir de esto es forzoso volver... Mary: ¿Sientes que es tu propia carne la que grita? Viene como anillo al dedo una de las formulaciones del imperativo categórico kantiano: “Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal”²⁷⁸. Principio de la ética de la solidaridad, de la compasión y de la alteridad: **trata a los demás como a ti mismo.**

Daniel trata de convencer a su jefe Paulus para que le de una vacante en el exterior, pero su jefe se la deniega, y le dice: *es aquí donde puedes ser más útil, hijo mío.* Paulus le dice que no ponga como excusa a su mujer para pedir la vacante. Daniel: *¡Yo no volveré a torturar!... si prefiere considerarme un desertor mándeme a la cárcel.* Paulus: *A ese extremo has llegado por tu trabajo.* Daniel: *No lo llame trabajo... es un crimen.* Paulus: *Escucha imbécil, yo no he inventado la tortura... cuando tu y yo vinimos al mundo ya estaba ahí. Como el dolor y la muerte. Puede que sea una salvajada pero es que estamos en la selva.* Desgraciadamente, el mundo en que vivimos se rige más por la ley de la selva del capitalismo salvaje, que por la ley de la no-violencia de M. Gandhi.

Daniel: *¿Contra seres humanos?* Paulus: ***¡Cuánta preocupación por el ser humano! Tú los has visto aquí: la mayoría no vale nada.*** *Ya no hay en la historia un solo adelanto que no se haya conseguido a costa de numerosos crímenes... eres un niño que ve el mundo como un cuento de buenos y malos... un torturador es un mártir que ha sobrevivido; y un mártir un torturador que no se murió a tiempo... palabras para la propaganda... te diré la verdad. Lo esencial es tener la razón a nuestro lado. Cuando eso ocurre poco importan los medios a emplear.* Daniel: *¿Y si no tuviéramos toda la razón?* Paulus: *nunca se tiene del todo. ¿Y qué? Necesitamos usar todas las armas puesto que el enemigo las usa... no desterrarás el dolor del mundo. ¿Vas a dejarlo entonces en manos del azar?* Daniel: *Por qué no incluimos la tortura en el código*

²⁷⁸ O.c., *Fundamentación*, p. 72; a la frase de Mary se le puede aplicar esta reflexión kantiana: “No hay nadie, ni aun el peor bribón –sería el caso de su marido Daniel-, que, si está habituado a usar de su razón, no sienta al oír referencia de ejemplos notables de rectitud en los fines, de firmeza en seguir buenas máximas, de compasión universal benevolencia, no sienta el deseo de tener también él esos buenos sentimientos. Pero no puede conseguirlo, a causa de sus inclinaciones y apetitos, y, sin embargo, desea verse libre de las tales inclinaciones, que a él mismo pesan”, pág. 124. A Daniel le falta voluntad.

penal. Paulus: *La gente es incurablemente pueril y no lo entenderían.* Daniel: *No. Hoy hay que esconder la tortura como a un niño deforme. Que fracaso señor Paulus, está usted falsificado, es una mentira que anda con su condena.* Paulus: *¿Qué condena?* Daniel: *La de callar. Es como un loco que quiere tener razón...* Paulus: *Pobre idiota. No es mi retrato el que haces, si no el tuyo. Estás atrapado y no hay escape. Un S.P. lo es hasta la muerte. He elegido el poder, entre devorar y ser devorado escogo lo primero.* Daniel: *Tampoco volveré mañana. Deja su carnet y su pistola, le dice a Paulus como están el resto de sus compañeros destrozados física y psíquicamente.* Paulus: *Todo el mundo está enfermo. Tú eres mi última desilusión. Estás enfermo como ellos.* Daniel: *¿Por qué eligió esta profesión?... me ha llamado hijo, no vuelva a llamármelo ¡Usted nunca ha dejado de odiar al hombre que fue mi padre! El hombre fuerte resulta un muñeco. El político sin flaquezas escondía un resentido, desde entonces no hace más que vengarse de aquella herida...Me trajo la S.P. para destruirme. ¡El hijo paga por sus padres! Ya no puedo ser para mi mujer otra cosa que un hermano. ¡Pero todavía soy un hombre!... pero usted también esta cogido en la trampa. Adiós. Recuerda a la obra dramática de Bertolt Brecht: Un hombre es un hombre. Un hombre no es un objeto.*

Último diálogo entre Mary y Daniel: *Tenías tu razón, Mary. **Con mi cobardía nunca hubiera cortado este nudo. Pero hoy me sentía tan desesperado que encontré mi propio valor...**será cosa de unos días, ¡qué liberación! **Tenía que gritarle la verdad en la cara para volver a ser un hombre.** Sé que estamos tocando el prodigio más extraordinario...todo puede empezar de nuevo si tu quieres. Me has dado tanta comprensión y tanta generosidad...amor mío.* Mary: *No.* Daniel: *Soy tú Daniel.* Mary: *¡No! ¡Tú eres otro! ¡Otro!... No te acerques al niño. ¡Es mío, mío!* Daniel: *¿Qué te pasa? Ella coge la pistola y le apunta: ¡Ojalá no te hubiera conocido nunca! Él no nos hará nada, nada. Tu jugarás con todos los niños del mundo...No des un paso más...* Doctor Valmy: *Si se pudiese detener el tiempo... Pensar, antes de que sea demasiado tarde...Pero cuando los pobres seres humanos llegan al límite del sufrimiento los arrastra una marea terrible y ya sólo desean cerrar los ojos... sin querer pensar en lo que después sucederá...* Señora: *La historia es falsa.* Señor: *Y si ocurrió algo parecido no fue tan espantoso.* Valmy: *En nuestro extrañísimo mundo... millones de personas deciden ignorar el mundo en que viven. Pero nadie les llama locos. Al final Mary dispara. La abuela mece a Danielito con una canción de cuna: es la nueva esperanza...*

6.- Obras de Ética y Antropología.

6. 1. La Fundación. (La encrucijada de la libertad).

Francisco Javier Díez de Revenga, en la introducción de la edición que vamos a seguir, escribe: “*Buero ha ido trazando un análisis intenso y extenso de la **persona humana** tanto en comportamientos individuales como colectivos. Hombre contemporáneo y sociedad –española y universal, según los casos, aunque siempre trascendentalizada- son retos que Buero ha sabido, a lo largo de una obra extremadamente lúcida y cuidada, someter a reflexión...La Fundación se presenta como “fábula en dos partes” y realmente, como si de una fábula verdadera se tratase, plantea al espectador **el eterno problema de la realidad y la ficción**, la realidad – de unos y de otros- y la ficción producida por el rechazo del mundo exterior, por la imaginación, por el trastorno mental o por la alucinación. El enfrentamiento entre realidad y ficción y la reducción paulatina de esta última en beneficio de la **verdad, que va resplandeciendo cada vez con más elementos o “pruebas”, es la clave formal bajo la cual se desarrolla este drama**”²⁷⁹. Es importante resaltar la dimensión colectiva de la persona humana – Mounier preferiría hablar de dimensión comunitaria- que escenifica Buero en esta obra, pues de nuevo, nos encontramos inmersos en una institución social.*

Acertadamente, Díez de Revenga, alude a Iglesias Feijoo: “*de la comfortable institución en que el público se ha instalado al principio, de la mano de Tomás, se camina paso a paso, pero inexorablemente, hasta el desvelamiento total de la celda, de la que, no obstante, nunca se salido. Es forzoso que ahí nazca un acentuado sentido de crisis del concepto de lo real, que Buero ha ido persiguiendo a lo largo de todo su teatro y que encuentra ahora sus realizaciones estéticamente más expresivas...El público comparte a lo largo de toda la obra su modo de ser(...). El público ve, pues, lo*

²⁷⁹ Cfr. en Mariano de Paco, “Historia de una escalera, veinticinco años más tarde”, en *Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad, 1974, p.398. Y en *Estudios sobre Buero Vallejo*, o.c., p. 195-214. M. de Paco citando a Borel, en su *Teatro de lo imposible*: “Para tener éxito en la sociedad actual, y muy concretamente en la sociedad española, contemporánea, hay que tener una fuerza excepcional, fuerza de carácter, pujanza espiritual. No sólo hay que ser verdadero hombre – es decir, fiel a sí mismo-, sino que además es preciso ser fuerte, muy fuerte. A medida que avanza la acción, nos preguntamos si es posible ser lo bastante fuerte para triunfar.... Y agrega Mariano de Paco: ...Y este éxito debe entenderse también como **posibilidad de vivir con dignidad, realizándose como persona**”. *La Fundación*, A. Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe Austral, 1989, p. 9.

mismo que ve **el personaje**, quien impone su “punto de vista” subjetivo, **en primera persona**, a todo el universo escénico”²⁸⁰. Esto confirma la dialéctica personaje-persona.

Cuando Buero habla del estreno de *La Fundación*, dice: “Diré ante todo que *el buen teatro es siempre una creación colectiva*”. Esta afirmación es coherente con la dimensión comunitaria que trasluce de la persona humana, y ésta, sin duda, se conforma en las instituciones sociales, por eso, comenta Díez de Revenga: “*Con La Fundación, Buero ha establecido su particular lucha contra este tipo de instituciones que enajenan al hombre y que son verdaderos símbolos de su comportamiento social, de una sociedad como la nuestra, creadora de engaños y de máscaras, la sociedad de consumo que ciega al hombre y tergiversa sus comportamientos*”. Y alude a unas palabras de Buero Vallejo en 1976: “*Yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad*, porque fue la primera obra que escribí y lo he terminado con *La Fundación*. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo, en el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. **Se habla de dos Instituciones o Fundaciones cuya mentira hay que revelar y desenmascarar**. Y el tema es el mismo, porque cada escritor, en cada momento, se encuentra con sus Instituciones o Fundaciones o con su Sociedad, como **Cervantes se encontró con la suya en su tiempo**; y Cervantes, en su tiempo, escribió **El Quijote**, que acaso les parecía también insuficiente a los eternos insatisfechos de entonces, pero ese libro **representa hoy para nosotros una implacable respuesta literaria y crítica a la sociedad en que vivía y le asfixiaba**. Pues bien - añade Buero-, modestísimamente y al amparo de esas grandes figuras que me he atrevido a invocar como maestros míos, yo diría que desde *En la ardiente oscuridad* hasta *La Fundación* estoy intentando, tal vez quijotesicamente, enfrentarme con mis Instituciones, con mis Fundaciones, que son también las de todos los presentes”²⁸¹.*

Instituciones de carácter educativo como el instituto de bachillerato, pueden resultar a los ojos de los adolescentes, como una cárcel, de hecho, varios alumnos del

²⁸⁰ O.c., pág 11 y 13. Díez de Revenga hace referencia a la pena de muerte que era legal en 1974, cuando se estrenó la obra, después del tema de la tortura analizado anteriormente, está la sombra la pena de muerte que se aplicó por el franquismo en el Proceso de Burgos a cinco etarras, en 1975. Lo que es importante es el hilo conductor que vertebra antropológicamente la obra, la dignidad de la persona humana y su libre condición, la cárcel de *La Fundación* es metáfora de la sociedad, que puede convertirse para muchos seres humanos en una muerte civil por no ser conscientes de las limitaciones ontológicas. Es interesante sobre esta cuestión de que en la “cárcel”, el preso no deja de “ser persona”, la obra de Agustín Basave, *Meditación sobre la pena de muerte*, México, FCE, 1997, C. E. Derechos Humanos, Nuevo León.

²⁸¹ Cfr. Buero Vallejo y otros, *Teatro español actual*, Madrid, Fund. J. March-Cátedra, p.80. En o.c, p. 26. Ver Carmen Díaz Castañón, *De la Residencia a La Fundación, Estudios sobre Buero Vallejo*, o.c., p. 263.

I.B. Arroyo Butarque de Leganés (3º de BUP), en clase de Ética, definieron *la libertad como la capacidad de elegir cada persona su propia cárcel*. No podrían imaginar nunca que tan genial intuición era una de las claves simbólicas de Buero en *La Fundación*.

Mariano de Paco, en esta línea de interpretación, escribe: *“El Colegio para invidentes de En la ardiente oscuridad creaba, en efecto, un mundo de aparente felicidad a costa de relegar lo esencial, ofreciendo ridículas compensaciones y la mentira de la normalidad; la “Fundación” es un genérico nombre referido a sistemas que encubren la realidad y hacen olvidar sus limitaciones. Contra aquel estado de opresión y enajenamiento se rebelaba Ignacio y de él nos previene Asel en La Fundación al nombrar los presidios que en el futuro estarían llenos de comodidades, dando la sensación de poseer “la libertad misma”. El público ve lo que ve Tomás e interpreta las cosas a su manera, cree en la Fundación hasta que Tomás es consciente de que se halla en una cárcel que él ha enmascarado. Del mismo modo que el drama es un procedimiento de **alumbramiento de la verdad**, el espectador ha de sacar a la luz el engaño de sus fundaciones cotidianas, pasando de la **apariencia a la realidad**”²⁸².*

Por último, resaltamos su recepción en Alemania, como nos dice el Profesor José Rodríguez Richart, de la Universidad de Saarbrücken, en una crítica aparecida en el *Norddeutsche Zeitung*, se dice que *“la obra teatral ofrece una acertada imagen de las estructuras imperialistas del poder. El director Siegfried Böttger ha puesto de relieve la tendencia intelectual básica de la obra, que se manifiesta en la convicción de los presos: “tenemos el deber de vencer” que es, en el fondo, la frase clave de la obra y que revela las intenciones del autor*”. Y matiza José Rodríguez: *“Aunque donde escribe imperialistas podría haber escrito “despóticas, tiránicas, dictatoriales o absolutistas”*. Otra crítica del mismo año 1976, de Bernd Hilmar dice que *“es una obra contra la injusticia institucionalizada en el mundo civilizado y perfeccionado del capitalismo y del terror”*... Para J. Rodríguez, Buero apunta más alto: *“probablemente equipara la lucha contra la injusticia a la lucha por la libertad, aun sin dejar de reconocer*

²⁸² Mariano de Paco, Introducción a *Lázaro en el laberinto*, Madrid, Espasa Austral, -1987, p.19. Para Carmen Rodríguez Santos: *“El D. Quijote noventayochista, con toda su grandeza, no deja de entrañar un idealismo alucinado, alienado. (Y aludiendo al ensayo de Unamuno, “El sepulcro de DQ”). No creo que este desafortado canto a la locura, a la alienación, por muy bellos y sugerentes ropajes con que aparezca, cuadre con lo que entraña el teatro bueriano, que es la apuesta por todo lo contrario: la apuesta por la desalineación en todos los órdenes. Así, dirá Buero: “En La Fundación hay alienados que tienen que llegar a la realidad. Alucinados que tienen que llegar a la verdad, como don Quijote”*. En Antonio Buero Vallejo, *Filosofía y Literatura, El noventayochismo de Buero*, o.c., pág. 201.

cautamente sus naturales limitaciones”. Para Michael Hametner “*el sueño de Tomás es una evasión de la aterradora realidad... es la imagen de la dictadura española*”²⁸³.

En la crónica de Juan I. García Garzón, en el ABC, vemos la mejor síntesis de la obra reestrenada el 27 de enero de 1999: “***La Fundación, veinticinco años después, de la metáfora política a la metafísica***”... “*Nos encontramos ante una pieza fresca y viva en la que, como es habitual en el teatro de Buero, palpita una honda carga moral, una valiente forma de asomarse a los abismos más acuciantes del ser humano con **la luz de la inteligencia como guía**. Y se explicita también en las constantes en la obra del dramaturgo: la dualidad dialéctica entre **realidad y ficción**.*

El argumento de la obra –los huéspedes de una Fundación cultural, que luego se revela como la ilusión de uno de ellos, son en realidad **condenados a muerte** en una prisión- permitía interpretaciones políticas cercanas cuando se estrenó... Pero si la lectura política resulta menos inmediata que entonces, no es menos estremecedora, pues el **alegato contra la injusticia, la tortura, la represión, la intolerancia**, bien patente en este drama, es de absoluta vigencia en un mundo trizado por guerras sin fin, en el que las desigualdades económicas parecen cada día más insalvables y en el que los asesinatos por motivos religiosos o ideológicos han alcanzado una dimensión aterradora. Como subraya Buero, una parte del mundo vive instalada en las confortables dependencias de una Fundación, adormecida ante el sufrimiento del resto. En esta línea de denuncia ética, el autor condena expresamente la violencia como recurso frente a las potestades de la razón y la voluntad: debemos salvarnos del envilecimiento al que puede abocarnos la vileza de nuestros verdugos, pues sería asumir sus argumentos. Y hay también, y en este montaje se pone de especial relieve, una profunda dimensión metafísica en la obra. Todos, como se dice en algún momento, estamos condenados a muerte y nos encontramos presos en sucesivas cárceles cuyos barrotes debemos ir forzando en busca de nuestra dignidad como seres humanos y de una libertad tal vez imposible de alcanzar”.

Buero dice: “*Cuando concebí La Fundación había una obra concreta de Wells, Mr. Blettsworthy en la Isla de Rampole... es una novela que narra la historia de un hombre que, volviéndose loco, cree – y el lector con él- estar en la Isla de Rampole y*

²⁸³ Rodríguez Richart, J., *Recepción del teatro de Buero Vallejo en Alemania*, en Antonio Buero Vallejo, *dramaturgo universal*, o.c., p. 207-9. Y en *El teatro de Buero Vallejo. Actas III Literatura*, Málaga.

luego se da cuenta de que está en Nueva York, cuando llega a la verdad. Ésta fue una de mis fuentes, y yo no lo ignoraba". (O.c., p. 476). Veamos el análisis de la obra.

Primera parte de la fábula. Prolija descripción del interior de *La Fundación*.

I.- Suena la música de la *Pastoral de la Obertura de Guillermo Tell*²⁸⁴, de *Rossini*, en un espacio escénico con varios símbolos claves: la habitación puede ser la de una residencia cualquiera, muros grises y desnudos, techos altos indefinidos, ángulos entre paredes invisibles. La única puerta, invisible, por estar abierta hacia fuera, taquilla de hierro, ventanal que no puede abrirse, debajo una cama donde yace un hombre entre sábanas blancas, adormecido; en un lateral estanterías con libros con bellos tejuelos y en la parte baja una televisión, de la pared sale una tabla de una mesilla sobre la que hay libros, revistas. En primer término una mesa con periódicos y alguna revista ilustrada. La puerta abierta da a un corredor estrecho y una barandilla que parece dar al vacío. Tras el ventanal a lo lejos, un maravilloso paisaje. En este espacio nos imaginamos una cierta semejanza con la alegoría platónica de la Caverna, incluidos los prisioneros.

⇒ La primera parte se desarrolla tras el desayuno y antes de la comida.

La vida cotidiana en la *Fundación*, son todos hombres, menos Berta.

El primer diálogo discurre entre Tomás, joven que barre la habitación, y su prometida Berta, hay un hombre tumbado en la cama que está cansado. Tanto Tomás como Berta llevan una inscripción C-72 y A-72. Berta sostiene un pequeño ratón blanco de laboratorio, al que llama *Tomasín*, y habla con un lenguaje premonitorio: *Hay que salvar a Tomás... Me gustaría rescatarle de lo que le espera...Aborrezco a la Fundación... Tomás: Gracias a sus becas vas a ampliar tus estudios y yo a escribir mi novela. La Fundación es admirable. Berta: Sacrifica ratones. Tomás: Y perros, y monos... (¿apunta Buro a los derechos de los animales?). Héroe de la ciencia. Un martirio dulce: ellos ignoran que lo sufren y hasta el final se les trata bien. ¿Qué mejor destino? Si yo fuera un ratón lo aceptaría.* Sutil metáfora de conejillo de Indias. Tomás

²⁸⁴ Enrique Pajón comenta: "Guillermo Tell, en efecto, tanto en la leyenda como en la obra de Schiller, narra la gesta de un pueblo que quiere ser libre, pese a las desproporcionadas fuerzas que se le oponen. Buro Vallejo, no sólo con la música, común a ambas obras, sino también con el eco de algunos nombres como el de Berta, y el de Tulio, que recuerda el de Tell –y a Cicerón-, evoca la hazaña de los suizos, para indicar que lo importante de "La fundación" no es la condena a muerte en sí misma, ni tampoco la opresión tiránica; lo decisivo que "La fundación" debe anunciarnos es la conquista de la libertad, aunque sea imposible". O.c., pág. 649. Con esta música acaba la obra: "Guillermo Tell, un mismo sombrero pasó de ser el símbolo de la tiranía a ser el símbolo de la libertad", p. 659.

le dice que no se vaya que la quieren conocer, Berta, joven *de mirada dulce y profunda*, becaria científica de la Fundación, institución con *deficiencias* (no hay servicio, ni comedores) y, una de ellas, tiene un olor desagradable de origen desconocido. Esto recuerda a *Hamlet*, I.V., *Horacio*: *Sus fantasías le trastornan* (algo parecido le ocurrirá a Tomás). *Marcelo*: *Sigásmosle. No conviene obedecerle.* *Horacio*: *Vamos tras él. ¿Adónde puede llevar esto?* *Marcelo*: **Algo podrido hay en Dinamarca**²⁸⁵. La apreciación de que algo nos huele mal, fue acuñada filosóficamente por Nietzsche, cuando en una carta a un amigo, le decía: *¡Respeto mi nariz como yo respeto la tuya!* La filosofía es también una cuestión de olfato, la nietzscheana “*sabiduría instintiva*”.

Los personajes llegan del paseo diario, Tulio, fotógrafo, es un sabio desequilibrado. Max, otro sabio matemático, simpático y servicial. Lino es ingeniero, habla poco y es buena persona. Asel, el mejor de todos, es médico. Los diálogos reflejan la vida cotidiana y las discusiones propias de la convivencia. El encargado de la Fundación les hace una visita con buenas palabras y promesas para resolver los problemas, como los malos olores. Unos leen, otros escuchan música, toman una cerveza o un whisky. Tomás dice que vino **una personita (Berta)** cuya presencia en la Fundación se obstinan en negar, no se sabe si por machismo o por la discriminación de la mujer en las instituciones sociales, ante lo cual Tulio reacciona con agresividad y dice que no venga. Tomás habla con ella por teléfono: para la boda le promete algo mejor que un “utilitario”. Esperan impacientes la comida, beben cerveza y fuman, discuten sobre este vicio. En aquellos tiempos beber y fumar daban aires de libertad, hoy hablarían de la Ley antitabaco, la salud individual y pública. Tulio y Tomás se pican por naderías, éste manifiesta deseos de reconciliación, Asel le pide paciencia y comprensión para Tulio, pues es un poco raro, quien se queja otra vez del mal olor.

El hombre enfermo tiene hambre. Tomás le dice a Asel: *Si sobran alimentos, ¿por qué recogemos todos los días su ración y nos la tomamos por turno?... Es hermoso vivir aquí. Siempre habíamos soñado con un mundo como el que al fin tenemos.* El encargado trae la comida y dice que les arreglará el olorillo. Cuando Buero escribe esta obra, su entrañable amigo Miguel Delibes, en 1975, en su Discurso de ingreso en la Real Academia, “*Un mundo que agoniza*”, decía: “*Han sido suficientes cinco lustros para demostrar lo contrario, esto es, que el verdadero progresismo no*

²⁸⁵ Shakespeare, W., traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1999, p. 85. La interpretación popular “*Algo huele a podrido en Dinamarca*” casa mejor con la frase de Tomás.

*estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir a la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras otros **dos tercios se mueren de hambre**, sino en racionalizar la utilización de la técnica, facilitar el acceso a toda la comunidad a lo necesario, **revitalizar los valores humanos**, hoy en crisis, y establecer las relaciones Hombre-Naturaleza en una plano de concordia... He aquí mi credo”²⁸⁶. En este ámbito de la ética humanística y ecológica está Buero, **no se puede inmolar a la Naturaleza en el altar de la Tecnología** como dice Delibes, ambos dan un papel relevante a la juventud en la transformación de las instituciones sociales. De nuevo, en esa década de los setenta en que se crean varias ONG para el Desarrollo, el ejemplo de ambos escritores es emblemático, como intelectuales críticos con el sistema y como personas verdaderamente comprometidas con el auténtico desarrollo humano.*

⇒ En la acción II de la primera parte se da un salto cualitativo: se abandona la perspectiva de la vida cotidiana trivial de la sociedad de consumo que nos trata como a *ratones de laboratorio*, nos maneja con fines económicos, muchas veces, disfrazados de progreso científico; y se nos abre la puerta del arte, al ver un libro de reproducciones en color: el cuadro pictórico que escenifica Buero.

*Tomás: No se cansa uno de mirar. Le invita a participar a Tulio: Un pintor está sentado y de espaldas, copiando a una muchacha coronada de laurel y con una trompeta...Es de Vermeer. Tomás dice que le gusta la pintura: **Tienes aquí las más bellas obras creadas por los hombres. Y nunca las miras. Asele: A cada uno hay que dejarle ser como es.** Referencia a la identidad personal. Tomás crítica a Tulio que lea un manual de ebanistería, mientras contempla *El retrato de un matrimonio* de Van Eyck. *Tulio: ¡Arnolfini y su esposa! Está en la Galería Nacional de Londres.* A Tulio le gusta mucho la Holografía. Imágenes que deambulan entre nosotros... *Y no son más que proyecciones en el aire. Hologramas.* Tomás dice que cuando se pongan a trabajar harán grandes cosas. Y después se detiene ante un Turner: *Es como un diamante de luz. Es casi tan espléndido como ese paisaje* (se acerca al ventanal). ¿Símil del mundo exterior de la caverna platónica, o apunta Buero, estéticamente, más lejos?*

²⁸⁶ Delibes, Miguel, *Un mundo que agoniza*, -Premio Cervantes 1993-, Barcelona, Plaza-Janes, 1994, edición pedagógica ilustrada, excelente “Discurso” que recomendé en la clase de Ética de 2º de BUP. El director de la FAO, *Amartya Sen*, decía que: “la naturaleza de la batalla alimentaria era moral”. (1956).

Asel le dice a Berta: *¿Qué hacen esos ratones?...Algo hacen o algo esperan.* Max dice que se acabó la devoción y comienza la obligación, pregunta por el remolón que le toca hoy limpieza, o sea, por Tomás, que se mosquea porque cree que están cambiando y escondiendo cosas para reírse de él. Llegan el encargado y su ayudante cambian el frac por mandiles, y cierran la puerta, Tomás se sorprende, y Lino dice que lo hacen todas las tardes. Tulio le dice a Tomás que si tanto le molesta que abra la puerta. Asel pide a todos un poco de comprensión y confianza en él. Tomás pregunta de qué hablan, y Tulio: (*Habla para sí mismo*). ***Es la convivencia... a todos nos saca de nuestras casillas...*** Tema recurrente en toda la obra dramática de Buero, lo difícil que es para los españoles la convivencia. Asel que le dobla en edad le dice: *Muchacho, yo sé, por desgracia, bastantes más cosas de la vida que tú.* Tomás no entiende que si Asel es médico que están haciendo con el hombre enfermo en el lecho. Asel le dice qué ve tras el ventanal, Tomas: *El paisaje... Pero...más bello. Porque es más real. ¡Verdadero! Sobran las palabras... Basta con verlo... Es nuestra más espléndida evidencia.* Esta intuición estética pictórica tiene un gran valor metafísico²⁸⁷. El hombre del lecho dice que tiene hambre. Tomás dice que *el mundo es ya un vergel...esto que vemos es el futuro que soñábamos...*El progreso tecnológico de la llamada *revolución verde* sólo llega al Norte. Al sur del planeta no llega el desarrollo científico, el desarrollo es inhumano, injusto e insolidario. El hombre dice que por qué se comen su ración...Tomás dice que *¡empiecen a ser humanos!* Hombre: *¡Hipócritas!* Tomás: *¡Asel, dale de comer!* Asel dice que no lo necesita antes del sol de la mañana. El hombre dice que se muere, y les llama: *¡Asesinos!...* Tomás: *¡Asesinos! ¡Lo estamos matando entre todos!* Asel dice que no es más que una *crisis...*El enfermo representa a más de la mitad de la humanidad que padece hambre, en esa época se realizó la Conferencia Mundial de la Alimentación en 1974²⁸⁸.

²⁸⁷ Entre los movimientos artísticos contemporáneos encontramos uno que, con un concepto innovador de la pintura, podría haber aplicado Buero: el de **Pintura Metafísica**. 1917-1925. Creado por G. De Chirico, G. Morandi, C. D. Carrá. Nacido en Italia. Caracterizado por una iconografía que se reconoce: un espacio ficticio esta creado en la pintura, ajustada a una ilusión de perspectiva a un punto (el paisaje más bello, tras el ventanal) pero deliberadamente conmovedora. En la página web: www.artistenomade.com

²⁸⁸ Una de las coordinadoras, Susan George, a la que tengo el honor de conocer personalmente, publicó, *Enferma anda la tierra*, Madrid, IEPALA, 1987. Esta excelente investigadora pulveriza todos los mitos que justifican el hambre en el mundo. En el prefacio: *Existe abundancia de alimentos, sin embargo, millones de personas sufren hambre y desnutrición. El hambre, la más innecesaria e inaprensible de las aflicciones humanas, continúa siendo una plaga para millones de seres humanos, mata diariamente a unas 40.000 personas y se burla de los esfuerzos de dos Décadas de Desarrollo* –por eso Asel dice que una crisis, se refiere a la del desarrollo, que serán criticadas por José Luis Sampedro y Carlos Berzosa, en el libro *Conciencia del subdesarrollo*. En esa Conferencia de la FAO se predijo que en una década no

*Encargado: Zarandea al hombre acostado. ¿Cuántos días lleva muerto este hombre? Tomás dice que acaba de hablar. Asel: Seis días. Encargado: ¿Por qué se lo callaron? Querían aprovechar su ración, ¿eh? Aténganse a las consecuencias. Tomás dice que no estaba muerto, y Lino responde que nadie le oía hablar excepto él... ¿Por qué te crees que olía tal mal?... Tomás: ¿Por qué le habéis matado?... Asel: Nadie lo ha matado. Murió de inanición. Tomás se ahoga, y pregunta a Asel si estará enfermo. Asel le responde que no más que nosotros: El mundo es maravilloso. Y ésa es nuestra fuerza. Podemos reconocer la **belleza** incluso desde aquí²⁸⁹. La salvación por el arte que se opone a la ciencia y al poder, cuando oprimen la libertad y van contra la dignidad del hombre. **Esta reja no puede destruirla. Tomás: Sus manos se aferran a dos barrotes invisibles. ¿Dónde estamos, Asel? No... Asel: Si. Tú lo sabes. Y lo recordarás...***

La primera parte revela la complejidad escénica y dramática de la obra, así, en la vida cotidiana se disfrazan y encubren muchas tragedias humanas. C. Álvarez, en la introducción a *La doble historia del Doctor Valmy*, hace referencia al método que Ibsen aplica en su teatro, que se refleja en *La Fundación*, creemos, de modo magistral, y que reproducimos a continuación: “**El método ibseniano de mostrar primero una escena doméstica ordinaria, en la que, por infiltración gradual, el delito y la culpa penetran y preparan la erupción crítica, se sigue exactamente**”... prosigue C. Álvarez: “Esta aserción no responde a ningún estudio crítico sobre el teatro de Buero Vallejo, ni se refiere a él, sino a **Arthur Miller**, con quien tantos puntos de contacto intelectuales y morales tiene Buero, y más concretamente a su drama **Todos eran sus hijos**, que, con **El precio**, marca la máxima aproximación entre el dramaturgo norteamericano y el español. Pero el análisis estructural iniciado por Raymond Williams en *El teatro de Ibsen a Brecht para referirse a aquél*, podría perfectamente servir para explicar cómo

habría hambre en el mundo (¡). La tragedia evitable del hambre se lleva al año, a 12 millones de personas. En 1990, el Informe del PNUD ya habla de “desarrollo humano”, para invertir el economicismo que hace prevalecer el precio de las cosas sobre la dignidad de las personas: es el fracaso de las políticas de desarrollo. La *Declaración de Salzburgo*. “Sobre ajuste y crecimiento con desarrollo humano”, habla de este concepto en 1986, **Desarrollo: la dimensión humana**. Buscaba una economía con rostro humano. *Desarrollo*, Rev. Sociedad Internacional para el Desarrollo, SID, Mesa Norte/Sur-PNUD, N°2-3, M-1986.
²⁸⁹ Juan de la Encina, en su obra *Retablo de la pintura moderna*, dice: “**Es misión específica del artista, por consiguiente, poner de manifiesto con toda claridad y pureza todos esos conatos que la naturaleza y la realidad le ofrecen. Sólo infundiéndolos en la obra artística adquiere ésta su genuina plenitud. Así se funda en uno lo real y lo ideal, y el fin del arte es, según Goethe, representar en lo uno y lo infinito mediante una forma finita. En la imitación de la naturaleza busca el artista, o debe buscar, el sentido primordial de seres y cosas, la idea-madre, que en ella se alberga y que no aparece de por sí ni pura ni claramente, pero que, una vez intuita por el artista y concretada en una figura peculiar y sensible, se nos revela en todo su significado y poder**”. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1972, p. 240-41.

se plantea Buero Vallejo el desarrollo de muchas de sus obras”²⁹⁰. Casi todas sus obras empiezan con escenas cotidianas y acaban desvelando el *homo absconditus*.

⇒ En la segunda parte, la acción I se desarrolla con una nueva conciencia de la realidad de la prisión y de los motivos por los que cada uno de ellos está allí. Sus relaciones interpersonales se complican, así como su percepción de la realidad, o sea, de la verdad.

Tomás: *Me cuesta trabajo pensar... que sólo eran imaginaciones*. Tomás le dice al encargado que por qué no les dejan salir. Encargado: *La Fundación le ofrece una vez más sus excusas, señor novelista. Hay que abrir una investigación acerca de lo sucedido aquí*. Tomás dice que cuando han abierto la puerta *no se veía el campo*. **Lo incomprensible para Asel es la situación de impunidad aparente en la que viven**, pues ni les han trasladado, ni cacheado, ni apaleado, y ni siquiera incomunicados. Asel trata de confundir a Tomás haciéndole dudar de que es verdad que su novia le haya visitado en la Fundación: **Lo peor de nuestra situación es que ni siquiera podemos hablar claro**. Con Tomás, han sido deferentes. Tomás dice –kantianamente– que no ha mentado nunca, le insisten en que cuente lo que pasó en realidad, y él describe la visita de Berta: no llevaba uniforme de la Fundación, no le quitaron la beca, y se fue llorando, Tomás: *¡Yo ya no entiendo nada de lo que ocurre!* Asel le dice que no le llevan a locutorios sino que va a una oficina donde la preguntan por qué hemos matado a nuestro compañero. Tomás le dice: *¡Estoy enfermo, pero tú me quieres volver loco! ¡La Fundación es muy extraña, ya lo sé! ¡Todo es tan cierto como ese paisaje!*, Asel: *¡Que no cambia!...* Tulio cuenta lo de su amor secreto, que es Doctora en Ciencias Físicas y está en el extranjero, sueña con sus proyectos. Y le dice: *Sueña Tomás. Me arrepiento de habértelo reprochado. Es nuestro derecho. ¡Soñar con los ojos abiertos!* (Expresión que recuerda a **los sueños diurnos** de los que habla **E. Bloch**, en su obra, *El Principio Esperanza*). Y tú los estás abriendo ya. *¡Si soñamos así, saldremos adelante!* Tomás se alegra de la palabras de Tulio porque *la amistad es una bella cosa. Volverás con tu novia, amigo. La vida, la dicha de crear, nos esperan a todos*. Tulio: *¡Así será, Tomás! Diremos: parecía imposible. Pero nos atrevimos a imaginarlo y aquí estamos*. Tomás: *Si creemos en ese futuro es porque, de algún modo, existe ya. ¡El tiempo es una ilusión! No esperamos nada. Recordamos lo que va suceder*.

²⁹⁰ Cfr. en *El teatro de Ibsen a Brecht*, Raymond Williams, Barcelona, Península, 1975, p. 315.

Llega el encargado y se lleva a Tulio, a otro lugar, y al despedirse de Tomás le dice: *Amigos para la eternidad...Despierta de tus sueños. Es un error soñar. Lino* le dice a Asel que Tomás no quiere despertar. Y apostilla: *¡Le van a matar, imbécil, como a todos nosotros!... Asel: Hace tiempo que me pregunto si no somos nosotros los dementes...Si Tomás no fingía, su mundo era verdadero para él, y mucho más grato que ese horror donde nos empeñamos en que él también viva. Me gustaría que fuese verdad todo lo que siempre he combatido como una mentira. ¡Que la Fundación nos amparase, que Tulio estuviese en un pabellón lleno de luz...De nuevo, Antonio Machado dice en un Cantar: Entre el vivir y el soñar, hay una tercera cosa el despertar.*

Llega Berta y Tomás pregunta: *¿Cómo has podido entrar? La puerta está cerrada.* Berta ya no es la misma, se abrazan en la cama y Asel se despierta, ella escapa, Tomás le dice que vaya al cuarto de baño, y cuando quiere mostrársela a los otros ha desaparecido. Tomás: ¡Quiero salir!... El paisaje se oscurece, vuelve el efecto de inmersión. *Ella... nunca vino. Estoy delirando. Asel dice, quijotesicamente, que Tomás ¡Lleva días regresando a la cordura!... La desaparición de Berta es la realidad que le invade a su pesar...Tomás: ¡Estamos en... la cárcel! Tulio: ¿Estaba... condenado a muerte? Lino: Sí. Asel: En cada prisión lo hacen a su modo. Interrogatorios duros... Vivimos en un mundo civilizado al que se le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas. Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada; acaban contigo por hambre si eres prisionero de guerra, o te fusilan por supuestos intentos de sublevación; te condenan tribunales secretos por el delito de resistir en tu propia nación invadida... Te ahorcan porque no sonríes a quien ordena sonrisas, o porque tu Dios no es el suyo, o porque tu ateísmo no es el suyo... A lo largo del tiempo ríos de sangre²⁹¹. Millones de hombres y mujeres. Tomás: ¿Mujeres? Asel: Y niños... los niños también pagan²⁹². Los hemos*

²⁹¹ La crítica de la voz de los oprimidos viene de E. Dussel que se centra en la **falacia desarrollista**: *“Intentar imitar sin más –como pretende Habermas- a Europa y EEUU –centro- en la periferia –T. Mundo- es caer en la “falacia desarrollista”... que consistiría en caer en el “mal infinito” de Hegel, por más que el esclavo trabajara, nunca llegaría a ser señor libre; al contrario, se enriquecerá el señor y serán más esclavizados: los países periféricos, como el esclavo, deben liberarse de la relación de dominación, para después “desarrollarse” autónomamente. Fundamentación de la ética y de la F^a de la liberación, K.O. Apel, E. Dussel, R. Fornet, México, Ed.XXI,1992, p.47. Dussel cita a Che Guevara: “las condiciones objetivas para la lucha están dadas por el hambre del pueblo; es la reacción a esa hambre”.* K. O. Apel también criticó al liberal F. Hayek, por abandonar a suerte al Tercer Mundo con el hambre.

²⁹² Bartolomé de Las Casas denunciaba que: *“En Cuba estando tres o cuatro meses, estando yo presente, murieron de hambre, por llevales los padres y las madres a las minas, más de 7.000 niños”.* *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, escrita en 1541-42, Madrid, Sarpe, 1985, pág. 55. Francisco de Vitoria conmocionado por el regicidio del Inca Athualpa y las barbaridades de la batalla de Cajamarca,

quemado ahogando sus lágrimas, sus horrorizadas llamadas a sus madres, durante cuarenta siglos. Ayer los devoraba el dios Moloch en el brasero de su vientre; hoy los corroe el napalm. Y los supervivientes tampoco pueden felicitarse: niños, cojos, mancos, ciegos...a eso les hemos destinado sus padres. Porque **todos somos sus padres... esta vez nos ha tocado ser víctimas**²⁹³, mi pobre Tomás. Si salvase la vida, tal vez un día me tocase el papel de verdugo. Tomás: ¿Entonces ya no quieres vivir? Ase! ¡Debemos vivir! Para terminar con todas las atrocidades y todos los atropellos. (¡Con todos!). Pero... en tantos años terribles he visto lo difícil que es. **La lucha peor: la lucha contra uno mismo**²⁹⁴. Antonio Machado, en *Juan de Mairena*, XVIII, habla En clase: “Sólo el pensamiento filosófico tiene alguna nobleza. Porque él se engendra, ya en el diálogo amoroso que supone la dignidad pensante de nuestro prójimo, ya en la **pelea del hombre consigo mismo**”... Combatientes juramentados a ejercer una violencia sin crueldad...e incapaces de separarlas, porque el enemigo tampoco las separa. Por eso a veces me posee una extraña calma. Casi una alegría. La de terminar como víctima. El mundo no es tu paisaje Tomás. **Está en manos de la rapiña, de la**

lamentaba robos y tiranías:”que se me hiela la sangre en el cuerpo en mentándomelas”. *La Ética en la Conquista de América*, Corpus Hispanorum de Pace, Madrid, C. S. I. C.,1984, Luciano Pereña, p.293. Fco. Vitoria apoyaba el **derecho de injerencia** por razones humanitarias diríamos hoy, para defender a las víctimas, fueran de los aztecas o de los españoles. También Buero Vallejo se ha solidarizado: **Defensa del Niño. Derecho de gentes**. Aula Iberoamericana Rehabilitación-Unesco/1992.

Francisco de Vitoria, en *Relectio de indis*, recuerda la tesis aristotélica sobre la esclavitud y argumenta: “El fundamento de dominio es la imagen de Dios. Ésta se da en los niños, luego éstos son dueños. El Apóstol, en Gálatas 4, escribe:” En el tiempo en el que el heredero es todavía un párvulo en nada difiere del siervo, aunque es dueño de todos los bienes”. No es lo mismo que la criatura irracional, **porque el niño no existe por el bien de otro, como el bruto, sino por razón de sí mismo...** Al argumento que afirma que los indios son poco capaces de gobernar, respondo que Aristóteles no enseña que semejantes **personas sean, por naturaleza, siervos** y que no tengan dominio de sí ni de otras cosas. Ésta sería esclavitud civil o legal, pues nadie es siervo por naturaleza. **No quiere decir el Filósofo que, si hay algunos poco inteligentes por naturaleza, sea lícito apoderarse de sus bienes y reducirlos a esclavitud y venderlos. Quiere decir que por naturaleza hay en ellos una necesidad que les hace aptos para ser regidos y gobernados por otros, y que es un bien para ellos estar sometidos, como lo están los hijos a los padres antes de la edad adulta, y la mujer a su marido**”. Ed. R. Hernández., Madrid, Edibesa,1988, p.88.

²⁹³ Buero siente el dolor de las víctimas, y es la voz de su personaje. Como decía José M^a Mardónes: “Pensar desde el dolor de las víctimas produce una verdadera revolución ética”, en la introducción de la obra que editó con Reyes Mate. *La ética ante las víctimas*. Anthropos, Barcelona, 2003, p.7.

²⁹⁴ Vemos un precedente de esta sentencia, en Homero, *Ilíada*, II-190; cuando Atenea dice a Ulises: “Mas ve ahora por la hueste de los aqueos, no cejes todavía y con tus amables palabras retén a cada hombre y no los dejes remolcar al mar las maniobreras naves”. Así dijo, y él (Ulises) comprendió que la diosa había hablado... A cada rey y sobresaliente varón que encontraba, deteniéndose a su lado: “**¡Infeliz! No procede infundirte miedo como a un cobarde; sé tú mismo quien siente y detenga a las demás huestes**”. Aunque son muchos los ejemplos que pondríamos a lo largo de la historia de la filosofía desde Sócrates, Platón, Séneca, S. Agustín, Escolástica, Humanismo renacentista, elegimos a Kant que, en sus *Lecciones de Ética*, ha escrito un capítulo **En torno a los deberes para con uno mismo**, en el que dice: “**Quien contraviene los deberes para consigo mismo tiene en poco a la humanidad y no queda en situación de poner en práctica los deberes para con los demás**”. Ed. Rdgez. Aramayo, Barcelona Crítica,2000, p.158. En la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis, encontramos el combate consigo mismo para trascender en la fe, y la interpretación de Avicena del concepto de *Yihad* en el Corán y en tradición de los *Hadith*.

mentira, de la opresión. Es una larga fatalidad. Pero no nos resignamos a las fatalidades y debemos anularla. En la dialéctica orteguiana libertad-fatalidad no implica un círculo vicioso, sino una lucha interior por la libertad.

⇒ La acción II de la segunda parte que desemboca en el desenlace de la tragedia empieza con un cambio escénico: el ventanal desaparece tras un lienzo de pared igual al resto de los muros. Lo único que subsiste **de las imaginaciones de Tomás es la cortina del chaflán**, donde aún se refugia una vaga penumbra. (Luces y sombras de la vida).

Tomás: He estado lleno de imágenes asombrosamente nítidas. Y eran falsas. En cambio se me han borrado otras que, según vosotros, son las verdaderas. He sufrido alucinaciones...a eso los médicos le llamáis locura. ¿Estoy loco Asel?... y éste le contesta que sufriría un brote esquizofrénico... no lo sé porque no soy médico. También Lino le reconoce que no es ingeniero. Tomás trastocó los oficios. Max no era un matemático, sino un tenedor de libros. La preguntan por Berta, Tomás dice que vino muy desmejorada y que perdió su empleo cuando le detuvieron: Sólo la tengo a ella en el mundo. De niño me quedé sin padres y nadie me costeó estudios. He trabajado en mil cosas, he leído cuanto he podido. (Importancia de la biografía). Quería escribir. Y ella me animaba... la habrán interrogado y golpeado. Berta...quizá no la vuelva a ver.

Tomás reconoce que les denunció y que Asel cayó por su culpa. *¡Y nos condenaron a muerte! Asel: Te sorprendieron repartiendo octavillas, delataste a quien te las dio, él delató a su vez y nos atraparon a todos. Tomás: Soy un ser despreciable. Asel: Eres un ser humano. Fuerte unas veces, débil otras. Como casi todos. Tomás: ¡No puedo perdonarme! Asel: Por eso te quisiste matar. Y por eso cuando yo lo evité, tu mente creó la inmensa fantasía²⁹⁵ de la Fundación: desde el bello paisaje que veías en el muro, hasta el rutilante cuarto de baño... Tomás, nadie puede ser fuerte si no sabe antes, lo débil que es...A mi me han torturado. Mi deber, lo sabía igual que vosotros: callar. Pero **hablé y mi delación costó al menos una vida**. Un compañero tan respetado como Asel... ¿qué es un león o un ratoncillo? Algunos le tienen por un león.*

²⁹⁵ Ya Tulio dijo antes que: *La vida, la dicha de crear, no esperan a todos...* Y ahora las palabras de Asel nos remiten de nuevo a F. Schiller: *“Es a través de la belleza como se llega a la libertad”...* “Porque para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega... Sobre esa afirmación os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir”. Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. J. Feijoo y J. Seca, Barcelona, Antropos, 1990, p. 121; 241.

Pero él sabe, desde entonces, que siempre puede portarse como un ratoncillo... Y que no tiene derecho a despreciar a ningún otro ratoncillo. Y así lleva media vida... temblando de miedo y de remordimiento por aquel desdichado... a quien sus palabras mataron... todos podemos llevar dentro un delator. (Esta frase recuerda a la obra de Buero, *Hoy es fiesta* -Acto II-, dice Elías: *Todos los días son buenos para portarse bien.* Silverio: *Pero hay días en que a todos nos sale afuera lo peor, las cosas más brutales e inconfesables. Días en que nos convertimos en otra persona... Una persona odiosa, que llevábamos dentro sin saberlo. Y esa persona somos nosotros mismos...*”). (“Matemos al policía que llevamos dentro”, decía una pintada de los ácratas contra el franquismo). Prosigue Asel: *¡Ya sé que no hay que decirlo, que no os debo desmoralizar! Pero en una ocasión como es ésta... hay que ser humildes y sinceros* (como D. Quijote, es necesaria una cura de humildad frente a la soberbia, que todos necesitamos alguna vez). Tomás, me he visto en ti y he querido salvarte²⁹⁶. *Yo lo logré y tú debes lograrlo. No te avergüences ante mí de tu debilidad. No es mayor que la mía. Tomás estalla en sollozos.*

Asel diseña con Lino un plan para evadirse de la cárcel, con tal minuciosidad técnica, que podría ser el guión excelente de una gran película, Buero sabe de lo que está hablando. La descripción de la evasión es por antonomasia la soñada por cualquier recluso, hasta tal que punto es real que se la cree del todo la odisea Tomás: *¡Es absurdo! ¡Eso no es libertad, sino el infierno!* –“el infierno son los otros” de Sartre-. Describe todos los peligros. *Es increíble. Una ilusión.* Dice el más iluso de los prisioneros. Asel: *¡Es tan increíble como la libertad! Ese túnel será el infierno si no crees en ella... Prefieres el paredón... Sospecho que he perdido la partida.* (Recuerda al drama de S. Beckett, *Fin de partida*). Tomás dice a Asel: *¿No te has preguntado si todo esto es... rea? Asel: ¿La cárcel?... ¿Quieres volver a la Fundación? Tomás: Ya sé que*

²⁹⁶ Vemos aquí formulada la regla moral más universal promulgada por diferentes culturas y religiones. Cantos populares lituanos: *La abeja, la abeja // Que vive en el bosque // Zumba sobre el brezo // Nos pica en los dedos // La cara y las orejas // Y nos da miel: Esa es su misión. ¡Oh tú hombre, hombre! // Mira la abeja // Tú también picas // El corazón, el corazón // Da dulzura, no obstante // A tu propio hermano: Esa es la misión del hombre.* Confucio: *No hagas a otro lo que no quieras que te hagan a ti. No habrá entonces queja contra ti en el Estado ni en la familia.* Levítico, 19: *No te vengarás ni ganarás rencor contra los hijos de tu pueblo. Amarás a tu prójimo como a ti mismo. Yo el Eterno.* Talmud, *Sabbat*, 31: *Lo que a ti mismo te contraria, no lo hagas a tu prójimo; he ahí toda la Ley, el resto no son sino comentarios.* Píndaro, *Nemea*, 10: *Muy pocos hay que en la fatiga ruda al afligido amigo den ayuda.* Hadith, Dichos del Profeta: *Ninguno de vosotros es creyente mientras no prefiera para su hermano lo que prefiere para sí mismo.* El Corán, *An-Nissa*, 75: *¿Qué ocurre que no combatís en la senda de Dios y por los hombres débiles, las mujeres y los niños.* El derecho de ser hombre. J. Hersch, *Tecnos/Unesco*, Madrid, 1984, p.21. Fco. de Vitoria: *“aguanta la ley que tú mismo has dado, pues cada uno debe someterse al mismo derecho que él ha establecido para los demás”, es el principio supremo de la ética de la alteridad.* Francisco de Vitoria, *Sobre el derecho de guerra*, Madrid, Tecnos, 1999, edición L. Frayle.

*no era real. Pero me pregunto si el resto del mundo lo es más... Vuelve actualizada la alegoría de la Caverna de Platón, que estaría en la línea interpretativa de la novela de Saramago, *La caverna*, símbolo actual de la explotación económica y de la sociedad de consumo de los centros comerciales y la propaganda mediática. *También a los de fuera se les esfuma pronto el televisor, o el dinero. O un ser querido. Y siguen creyendo en su comfortable Fundación. ¿No serán ilusorios nuestros sufrimientos y nuestra condena?**

*Asel: Todo, dentro y fuera como un gigantesco holograma desplegado ante nuestras conciencias, que no sabemos si son nuestras, ni lo que son. En Hoy es fiesta, Buero, en el Acto III, pone boca de Silverio: Sólo. A ti te hablo. A ti, misterioso testigo, que a veces llamamos conciencia...A ti, casi innombrable, a quien los hombres hablan cuando están solos sin lograr comprender a quién se dirigen... ¿Tiene algún sentido este extraño día de fiesta? ¿Debo entenderlo como un día de esperanza y de perdón? Veremos un paralelismo de la verdad como esperanza, aquí también, prosigue *Asel: Y tú un holograma para mi, y yo para ti otro*. La metáfora visual del holograma es sencillamente genial. *Tomás: Y si fuera cierto ¿a qué escapar de aquí para encontrar la libertad o una prisión igualmente engañosa? La única libertad verdadera sería destruir el holograma, hallar la auténtica realidad que está aquí también, si es que hay alguna...o en nosotros, estemos donde estemos...* Recuerda otra vez la sentencia de S. Agustín: “*In interiori homine habitat veritas*”. *Asel: Tal vez todo sea una inmensa ilusión*²⁹⁷. *Quién sabe. Pero no lograremos la verdad que esconde dándole la espalda sino hundiéndonos en ella*²⁹⁸. Por eso, se ha dicho con razón, que la obra de Buero, se puede sintetizar bajo el lema: “*Pasión por la verdad*”. Y la verdad nos cuesta la vida...*

Respecto a esta cuestión epistemológica son lúcidas las reflexiones de K. Jaspers, en su obra, “*De Nietzsche. Introducción a la comprensión sobre su filosofar*”: “*Quizá por la pasión por el conocimiento, la humanidad sucumba... Nuestro impulso por el conocimiento es tan fuerte que todavía podemos apreciar la felicidad sin*

²⁹⁷ Es importante señalar que el término ilusión en Buero, creo que significa esperanza, en el sentido en que Julián Marías atribuye a Espronceda, *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza, 1985, p.26.

²⁹⁸ *Nietzsche en español*. www.uma.es Rebeca Maldonado, en su reseña de la obra de Paulina Rivero, *Nietzsche: verdad e ilusión*. México, UNAM. Gerardo Villegas editor, 2000, escribe: *Para P. Rivero, la verdad imaginaria es experiencia originaria, entendida como una experiencia de placer y de dolor intensas, a la vez que un “sentimiento de unidad que nos retrotrae al corazón de la naturaleza” (p. 69). Desde la perspectiva de Rivero nos encontramos con un momento no de un saber intelectual, sino de una transfiguración básica de uno mismo (catarsis que provoca Buero en el público). Al salir de esa experiencia (de la cárcel de la conciencia), el mundo ha cambiado. Esta disolución de la permanencia y de la continuidad es para Rivero y el propio Nietzsche, la nota fundamental de la verdad dionisiaca*”.

conocimiento o la felicidad de una fuerte y vigorosa ilusión... Todos preferiríamos la decadencia de la humanidad, al retroceso del conocimiento. Se pregunta Jaspers: ¿Acaso es permitido sacrificar la humanidad a la verdad? El joven Nietzsche contestaba: *Por cierto que no es posible... Si lo fuese, constituiría una buena muerte y una liberación de la vida. Pero nadie, salvo ilusión, puede creer que tiene la verdad de forma tan firme... La pregunta si es permitido sacrificar la humanidad a una ilusión, tiene que ser contestada negativamente... ¡Ensayemos con la verdad! ¡Quizá la humanidad sucumba!*"²⁹⁹. Claro porque no podemos vivir bajo el imperio de la mentira.

Tomás: *mi Fundación aún me tiene atrapado. Asel:* *No, tú ya has salido de ella. Y has descubierto una gran verdad, aunque todavía no sea la definitiva verdad.* Ahora, pensamos en Antonio Machado que, en sus Proverbios y Cantares, IV, dice: "Nuestras horas son minutos cuando esperamos saber, y siglos cuando sabemos lo que se puede aprender". Prosigue Asel: *Yo la encontré hace años cuando salí de una cárcel como ésta. Al principio, era un puro deleite: deambular sin trabas, beberme el sol, leer, disfrutar, engendrar un hijo, pronto noté que estaba en otra prisión. Cuando has estado en la cárcel acabas por comprender que, vayas donde vayas, estás en la cárcel. Tú lo has comprendido sin llegar a escapar... te inventaste un mundo de color de rosa. No creas que demasiado absurdo... estos presidios de metal mejorarán. Sus celdas tendrán un día televisión, frigoríficos, libros, música ambiental... a sus inquilinos les parecerá la libertad misma. Habrá que ser entonces muy inteligente para no olvidar que se es prisionero.* Las palabras de Asel nos recuerdan a la metáfora del cuerpo como cárcel o prisión del alma en Platón, en el *Fedón* 82d, a Segismundo, encadenado en la torre-prisión de *La vida es sueño*³⁰⁰, de Calderón. A ellos, encadenados a *La Fundación*.

Así el papel de chivato y delator no sólo es de Tomás sino de Max, ya Lino avisó a su amigo Asel: *hay que anular a los chivatos, pues son un arma de la Fundación.* Lino acusa a Max de connivencia con un guardián: *¡Casi parecíais novios!* Max: *Fue una debilidad y os pido perdón. Todos tenemos hambre, y el paquete era mío.*

²⁹⁹ Nietzsche en castellano, página web. Traducción de Emilio Estiú, B. Aires, Suramericana, 1963.

³⁰⁰ Expongo la reflexión crítica del alumno A. Luis Cendrero que representó la obra en el I.B. Ignacio Ellacuría de Alcorcón: "Creo que haciendo de Segismundo me he dado cuenta de que en la vida hay que saber ser triste y ser alegre, y en realidad después de interpretar este personaje creo que han cambiado muchas cosas en mí, me he dado cuenta también de lo penoso que es la vida encerrado, y he aprendido eso y lo he aplicado en todos los sentidos, de que **no he de encerrarme en mí mismo**, si tengo problemas, tengo que sacarlos al exterior para que me pueden ayudar, p.e., y así en otras muchas cosas. Callejas, J. M^a. *Meditaciones pedagógicas sobre La vida es sueño*. Rv. Diálogo Filosófico, 47, Madrid, 2000, p. 295.

¿Pero no soy un chivato!... Ese hombre... De ser marica. Me sonrío. Por eso, Asel no va a comparar a Max con Tomás. Asel habla con Lino sobre Tomás de quien dice: *es el vulgar confidente, le dicen que tal vez salve la vida, le ofrece unos mendrugos y unos cigarrillos. Le brindan, sobre todo, la tranquilizadora sensación de que el poder cuenta con él, **de que vuelve a ser una persona** y no un gusano a quien van a despachurrar...* Tomás se convierte en una persona auténtica que no se deja manipular, como dice Kant: *“Tratándose de **la moralidad** no hemos de atender sino a lo que perfeccione nuestro valor interno y mantenga la **dignidad** de la condición humana **con respecto a nuestra propia persona**, para lo cual debemos someter a nuestro propio arbitrio de modo que nuestras acciones resulten adecuadas a los fines primordiales de la humanidad”*.

Así, Tomás transformará su papel de confidente -como Max, de delator-, en un ser “convalidado moralmente” como persona. Para Nietzsche ya nadie expone su persona sin disfraz -como hará Tomás-, en sus *“Consideraciones intempestivas”* dice que: *“Mientras con énfasis se habla como nunca antes de la “personalidad libre”, ni se ven personalidades y menos personalidades libres, sin excepción hombres universales medrosamente arrebuados. Nadie expone ya su persona, sino que se disfraza de hombre culto, de erudito, de poeta o político. Cuando uno toca tales máscaras, creyendo que toman en serio la cosa y no hacen la comedia... se queda de pronto con nada más que un montón de trapos y retazos”*³⁰¹. El texto corrobora la virtualidad dramática del concepto de persona, para salvarse cada uno se disfraza y refugia en un personaje, para no ser un *don nadie*, y para ser “**alguien**” en la vida.

El encargado se lleva a Asel, que se despide: *No lo olvides, Tomás. Tu paisaje es verdadero*. Asel sale corriendo, se oye un golpe lejano. Max: *¡Asel!... Se ha tirado. Tomás*: *Para no hablar*. Y no repetir su historia, da la vida por los demás. Resuenan las voces de otros presos que gritan: *¡Asesinos! ¡Asesinos!* Lino se abalanza contra Max y lo tira por la barandilla, pues era culpable. Tomás vuelve a creerse lo de la Fundación, y se disfraza de loco para salvar la vida: *¿Cómo se atreve a tocar a un becario? ¡Exigo que se me aclare qué sucede! ¡Están pasando cosas muy extrañas y ustedes son los culpables, subalternos envanecidos! ¡Guarde su pistola! ¿Cómo se atreve a ir armado en la Fundación? ¡Pediré que les expulsen! ¡Guarde su pistola, he dicho! ¿Qué horrenda conspiración es ésta?...*

³⁰¹ Nietzsche, *Consideraciones intempestivas*, B. Aires, Alianza Editorial, 1999, A. Sánchez Pascual, p. 5.

Al preguntarle que quien ha empujado al C-93-Max: *¡Nadie! Se ha tirado por la barandilla. Yo lo he visto. Uds. tienen la culpa. Y tendrán que responder. ¡El prestigio de la Fundación!... Se lo han creído. Nos sacarán hoy mismo. Estos administradores de la muerte caerán un día. Lo afrontaremos como Asel. Con valor...Yo no enloqueceré ya por esa ilusión... y con la esperanza de abrazar a Berta...Mientras viva esperaré... ¡Esperaré ante las bocas de los fusiles y sonreiré al caer, porque no habrá ningún holograma!... Lino: Tenemos el derecho de indignarnos. Tomás: Y el deber de vencer³⁰². Lino: Aún tengo que aprender a pensar. Tomás: Ahora esperemos. El túnel espantoso de la libertad³⁰³. Se los llevan. Suena la Pastoral de Rossini. El encargado recibe a nuevos ocupantes...*

Buero Vallejo, en su artículo, *Sobre la violencia en mi teatro*, escribe: “Pues bien, en mis obras, casi instintivamente humanistas, qué duda cabe de que se exalta la necesidad de limitar en todo lo posible la crueldad y el crimen, y de que se los rechaza como actos éticamente inadmisibles; qué duda cabe de que mi teatro aboga indirectamente por una evolución histórica lo más pacífica y lo menos violenta posible. Pero yo no podría rechazar en él de plano la violencia histórica, a veces necesaria. Y en *La Fundación* misma, no es que los protagonistas opten exactamente por la moderación al final de la obra – en el sentido de moderar el radicalismo de sus conceptos sociales-. Optan, sí, por una determinada moderación; han llegado a la consecuencia de que la moderación debe privar; pero justamente en los procesos revolucionarios, no para destruir éstos.

Albert Camus, en su obra, *Los justos*, el personaje Annenkov, refiriéndose a un revolucionario, dice que le llaman *el poeta*. Responde Stepan que no es nombre para

³⁰² La ontodramática bueriana casa aquí con el comentario de Reyes Mate sobre el padre de la *Escuela de Frankfurt*: “Su filosofía moral arranca de un hecho, no de la razón, sino de la miseria en el mundo... el ser que sufre, que tiene hambre, que padece injusticia, no es visto como un objeto digno de conmiseración, sino como un sujeto humano privado de una dignidad que le pertenece... Sólo puede haber una relación de solidaridad, cuyo sentido no es otro sino actualizar la exigencia de dignidad. Esta solidaridad que acompaña necesariamente al sentimiento moral de compasión hace de la filosofía moral de Horkheimer una ética política”. *La victoria de los vencidos*, Barcelona, Antropos, 1991, p.152.

³⁰³ Albert Camus, en su obra, *Los justos*, inicia la acción con un personaje Stepan que se ha escapado de la cárcel y llega de Suiza a su casa, y dice: *Suiza es una cárcel, Boria. Annenkov: ¿Qué dices? Por lo menos son libres. Stepan: La libertad es también una cárcel mientras haya un solo hombre esclavizado en la tierra. Yo era libre y no dejaba de pensar en Rusia y sus esclavos*. Siguen el ejemplo de Asel, que actúa con la norma de la ética revolucionaria que establece otro personaje Kaliayev: *Morir por la idea es la única forma de estar a la altura de la idea. Ésa es la justificación*. Madrid, Alianza, 1999, pág. 13, 34. Aristóteles en su *Política*, decía que **los esclavos poseían virtud moral**, y también las mujeres (que constituían la mitad de la población libre) y los niños (los grupos sociales discriminados), pues “*son seres humanos y participan de la razón*”, 1260 ab. Aristóteles no negó absolutamente la libertad a los esclavos.

un terrorista, Annenkov: *Yanek piensa lo contrario. Dice que la poesía es revolucionaria.* Y responde Stepan: *Sólo la bomba es revolucionaria.*

*La última lección que el dramaturgo intenta dar tímidamente desde las perplejidades de **La Fundación** no es la de que no haya que hacer revoluciones, sino de que las revoluciones que se hayan de hacer tienen que asumir una muy fría consideración de los excesos en que pueden incurrir, pues **esos excesos sí pueden destruir la obra revolucionaria a la larga**, aunque parezcan que, a la corta, la consolidan. En cambio, si no se cometen o se cometen en la menor proporción posible, daremos más firmes cimientos a aquélla. Esta es la razón por la cual el maximalismo político, las doctrinas sociales más avanzadas, han aseverado algunas veces con toda razón que lo más revolucionario no es lo más extremista; paradójicamente, lo extremista resulta menos revolucionario y más infantil.*

*Pues bien: merodeando en torno a esa problemática tan compleja de lo que se puede y no se puede hacer; encarando esta temática que es, en definitiva, la del **magno problema**, para mí no resuelto, **del fin y los medios**³⁰⁴, mi teatro intenta una especie de **meditación no resolutoria** sobre cuestión tan capital. Porque sería muy fácil atenerse a la moral pura, **a la moral kantiana**, y decir: “Todo mal medio engendra un mal fin. No se puede llegar a buenos fines a través de malos medios”. Teóricamente, esto es irreprochable, pero en la práctica de las sociedades no es real”. O.C., pág. 484.*

Ricardo Doménech, en su artículo, *Tríptico: En la ardiente oscuridad, El Concierto de San Ovidio, y La Fundación*, da una perspectiva lúcida como espectador de ésta última: *“Por lo mismo que reconocíamos como propio de nuestra época todo ese lenguaje de fundaciones, becas, etc., ahora nos preguntamos si no estábamos viviendo, como Tomás antes, en un error; si el lenguaje y las imágenes de nuestro mundo no son, igualmente una invención disparatada, tras la que se ocultan otras realidades, realidades oprobiosas: torturas, cárceles, ejecuciones...Y, en definitiva, si*

³⁰⁴ Hegel en su *Filosofía de la Historia*, se pregunta: “¿De qué medios necesita esa –idea de- libertad para su realización?”, y en *Los medios de la realización de la Idea*, se lamenta: “Mas al considerar la historia como esa mesa de sacrificios en la que han sido víctimas la felicidad de los pueblos, la sabiduría de los Estados y la virtud de los individuos, se suscita necesariamente al entendimiento esta pregunta **¿Para quién, para qué finalidad ha sido inmolada esta asombrosa cantidad de víctimas?... solo queremos ver los medios para los que afirmamos que constituye la determinación substancial y el fin último absoluto, o –lo que es lo mismo- el verdadero resultado de la historia universal**”. **“Nada grande se ha hecho en el mundo sin pasión”**. Intr. José M^a Quintana Barcelona, Zeus, 1971, p. 48, 49, 51.

*no somos nosotros también, como Tomás y sus compañeros, unos condenados a muerte, ahora en el sentido que un Kierkegaard o un Unamuno daría a estas palabras. Doménech interpreta que la cárcel de Tomás, la feria de la orquesta de ciegos y el centro de invidentes, no una mera alegoría de las cárceles franquistas. No; la cuestión es más compleja. Se trata de que **estos tres espacios son en realidad uno solo**, son ese ámbito o encrucijada de la conciencia trágica que es **el mundo**, tal como nos ha mostrado L. Goldman. En este mundo –y no en otro- ha de realizar el hombre los valores absolutos que sentido y dignidad a su vida; esos valores que, precisamente, ese mundo niega y hace imposibles. Después de *La Fundación*, se confirma lo que algunos vimos antes de esta obra: que la experiencia de la guerra y de la post-guerra es el móvil que empuja a Buero hacia esa forma superior de conocimiento de la realidad que es la conciencia o “visión trágica”. Y es esa conciencia trágica lo que hace vigente su teatro en 1946, en 1950, en 1962, en 1986, en...*³⁰⁵.

La Fundación es una metáfora ontológica de la libertad y la verdad del hombre. Tanto las limitaciones de la voluntad como los límites de la inteligencia actúan como indeterminaciones metafísicas, que toda persona humana, tiene que asumir. Y esa indeterminación radical de la condición humana convive con el misterio ontológico, como diría Gabriel Marcel, y la esperanza de una verdad definitiva no abandona a ninguno de los personajes, *efecto iluminador de la utopía* que revierte en el espectador. Aseel busca la verdad última en la muerte mediante el suicidio, A. Camus, en *El Mito de Sísifo*, dice que el “*único problema filosófico verdaderamente serio es el suicidio*”. Otros, reaccionan con la cólera de la venganza, Lino con Max, al que condena a muerte en vida, con razón o sin ella. Lino y Tomás, asumen juntos, con alguna esperanza, el destino de la angosta libertad. El tiempo es el gran descubridor de las cosas, decía Cervantes, y la locura, a veces, es un límite subjetivo, y en otras ocasiones, es objetivo. A Tomás no le vale el refugiarse en la ficción de la Fundación, pues la Institución real le lleva a la muerte. La verdad no se desvela nunca del todo, y no es mera cuestión intelectual, como dice Marx en *Las tesis sobre Feuerbach*: “...la verdad es una cuestión práctica”. Todos vivimos con nuestras verdades y mentiras, con las limitaciones ontológicas de la condición humana, en nuestras cárceles de cada día. Sea la Universidad, el Instituto, la Escuela, el Sindicato, el Partido, la Iglesia, el

³⁰⁵ *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. O. c., p. 28 y 38.

Matrimonio, la Familia, en suma, toda institución de cualquier naturaleza social, jurídica, económica, cultural o histórica. La vida es cárcel, la muerte: infinita esperanza.

Si el mundo es una cárcel para la persona humana, lo es su circunstancia desde la óptica orteguiana, *estemos donde estemos*, estamos encarcelados en la vivienda prisión: la metáfora gnoseológica de la caverna platónica coincide con la antropológica, el cuerpo como cárcel del alma. Estamos presos de nuestra locura colectiva, y la meta como en D. Quijote es la cordura en la esperanza. La persona es antes que la Institución, su primacía moral no puede estar por debajo de los intereses sociales, económicos, educativos, jurídicos, políticos, e incluso, religiosos. A la verdad por el arte, la música como *esencia metafísica de la cosa en sí*, envuelve con su atmósfera misteriosa el velo de la verdad y de la libertad del hombre. La Fundación trasluce que es necesario contar con los demás, a la verdad no se llega sin equivocarse nunca, a la libertad sin reconocer con humildad las injusticias que cometemos todos: el eslabón que une la escisión es la esperanza. Y con esa esperanza de luz hemos de vivir con dignidad, en esa lucidez, está la catarsis, la purificación del hombre nuevo que busca un mundo más justo y solidario.

La directora de prisiones y pedagoga Petra Mínguez, dice *El Mundo*, 9-9-2006: “*Creo que los niveles actuales de violencia se reducirían si los niños se les enseñase, además de teorías, asignaturas como respeto, solidaridad y tolerancia, y se les educase en la escucha del otro*”. Ahora en Madrid IV: “ensalza con astucia sutil las virtudes del sistema –que profetiza Buero en La Fundación- y sobrevuela ligera los pecados de la institución... en su vocabulario prevalece la palabra **reinserción**” dice la entrevistadora T. González. “*Porque, si no, la cárcel no tendría sentido. Ahora bien, todos nuestros esfuerzos resultan inútiles si, al abrir la puerta, la persona se enfrenta con una sociedad hostil que no le brinda su apoyo. Rousseau decía que los seres humanos nacen como una tabla rasa y que **la educación lo puede casi todo**. Nadie nace delincuente, se forja con el tiempo. Para un interno es importante que creas en él como un ciudadano de pleno derecho... Todos valoran que se les **diga la verdad**. Y cuando eres capaz de transmitir con honestidad que crees en aquello en lo que trabajas, el preso responde. Entonces es una experiencia muy gratificante*”. La educación es clave.

Para Buero: *“La Fundación no existiría si no hubiera existido La vida es sueño. Esto ya dice por sí solo la profunda adhesión que al concepto calderoniano de lo trágico... Como autor lúcido desde el punto de vista social... a mí me aproximaba más al mundo de Calderón, porque, yo era también un hombre crítico y con reservas frente a la moral imperante en nuestro tiempo... aparte ya de las significaciones de carácter filosófico y didáctico, de las tragedias de Calderón, lo que me liga hondamente a él es su concepción, su estructura dramática”*. El teatro de Buero. O.c., pág. 94.

En la introducción a *La vida es sueño*, de Calderón, Augusto Cortina alude a L. Spitzer sobre el *seiscientos español*: *“Anhelos realista del mundo y fuga ascética del mundo”*. Lo constata Buero en *Mito*. Para Cortina el artista barroco: *“la expresión cotidiana se viste de metáforas”*. *“El juego de palabras va invadiendo la lírica... como son las parejas de sinónimos, antónimos, paradojas, de todo lo cual ofrecen muestras abundantes El Alcalde de Zalamea y La vida es sueño. Como jugar con las palabras es jugar con las ideas, cuando las ideas son vulgares el escritor resulta pueril”*³⁰⁶. La conclusión en *La Fundación*: la cárcel es una excelente metáfora de la libertad humana.

<p>I. B. ALCORCÓN VI .29.MAYO 1990</p>  <p>LA VIDA ES SUEÑO CALDERÓN DE LA BARCA</p> <p>ALUMNOS DE 3º E</p>	<p>R E P A R T O</p> <p>SEGISMUNDO: 1 Amparo López Macías Príncipe 2 ANGEL LUIS MARTINEZ 3 P. Félix Juan Pascual</p> <p>BASILIO, rey: ANA CRISTINA BAUTISTA CLOTALDO, viejo: E. Sandra Bentolila ROSAURA, dama: 1 MARIA LUISA GARRIDO 2 Encarna Martínez 3 CARMEN DIZ LOPEZ</p> <p>ASTOLFO, príncipe: ESTHER RODRIGUEZ ESTRELLA, infanta: MONTE CARO</p> <p>DONCELLA: Eva Mª Rodríguez SOLDADOS: Fco. Javier Gómez Sonia de Andrés (Criado) Criado: Amparo López Macías</p> <p>¡AY SE ME OLVIDABA! Presentadora: SONIA DE ANDRÉS</p> <p>DIRECCION: Chema. Profesor Filosofía</p>	<p>MONTAJE ESCENICO</p> <p>DIRECCION ARTISTICA: DOLORES GARCIA MORILLAS. Profesora de Dibujo</p> <p>Bastidores: D. Mariano Diz (padre) Decorados: SONIA DE ANDRÉS</p> <p>Estela Aparicio ALMUDENA BLANCO CARMEN DIZ LOPEZ Eva Mª Guzmán Mª José Hernández José Ignacio Lizana EVA MARIA RODRIGUEZ Amparo López Macías Música: JOSE IGNACIO LIZANA</p> <p>Fco. JAVIER GOMEZ</p> <p>Cuadro eléctrico: JOSE MARTINEZ SANDRA BENTOLILA</p> <p>GRABACION VIDEO: EMILIO ALMAZAN APUNTADORAS Y REGIDORAS: Mª Jose Márquez Gallego Pepita Villafranca</p> <p>Vestuario: CRISTINA PEREZ Mª ENGRACIA PEREZ Escuela Municipal De Teatro</p>
---	--	--

Cartel realizado por alumnos de 3º Ética de BUP que representaron: *La vida es sueño*, Calderón de la Barca. Instituto B. Ignacio Ellacuría de Alcorcón. 29 de mayo de 1990.

³⁰⁶ Calderón, *La vida es sueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. XI-XV-XX. Sólo tengo video de la obra. Cortina centra en este “grave problema del libre albedrío”, el eje de la obra, que Menéndez Pelayo llamó “antifatalista”. Este juego de palabras, “libertad/fatalidad”, recuerda las categorías de la vida de Ortega.

6. 2. Mito. Un drama simbólico de nuestro tiempo.

La reminiscencia cervantina se trasluce en *Mito. Libro para una Ópera*. La recreación dramática de la muerte de D. Quijote al comienzo de la obra, nos sitúa en su órbita de valores simbólicos, éticos y antropológicos, cuyo impacto trastoca nuestra visión del mundo, al ver, la otra cara del mundo en que vivimos, y la urgencia de la necesidad de transformarlo. En la introducción de la edición de Austral que incluye *La doble historia del Doctor Valmy*, Carlos Álvarez, escribe la sinopsis argumental: “**Mito es, por tanto, una experiencia marginal dentro del quehacer de Buero. Un libro para una ópera tiene características distintas de una obra escrita para ser representada por actores y actrices que no cantan, sino que hablan...**En el inicio, cuando se representa el final de la ópera –**teatro dentro del teatro** que nos recuerda **Un drama nuevo**, de Tamayo y Baus, con el que se relaciona Mito, aunque de manera marginal, por hablarnos también de rivalidad y venganza entre actores- para señalar la diferencia entre la acción representada y cantada –la ópera- y el resto de la obra, recurre Buero a la rima consonante, a la que sólo vuelve en la escena deliberadamente engolada y grandilocuente del diálogo/dúo entre el barítono Rodolfo Kozas (el villano del drama) y la soprano Teresina... Tal vez sea **Mito**, entre todas las de Buero Vallejo, **la obra que encierra un mayor contenido ideológico...** Eloy no es un “quijote” sino el mismísimo Alonso Quijano: un don Quijote que, en vez de haber consumido su vida leyendo libros de caballerías, ha devorado novelas de ciencia ficción. Pero, a diferencia del hidalgo manchego, no busca redimir doncellas para convertirse en la admiración de los siglos, sino, más modestamente, contribuir a **un mundo mejor**. Para ello espera la llegada de los “visitantes” marcianos, que purificarán de toda mísera injusticia el planeta Tierra... Es una **drama simbólico de gran importancia en el teatro de Buero...** que confirmaría su confianza en un futuro mejor, si el agravamiento de los problemas más acuciantes que afectan a la humanidad no le hiciera dudar de la viabilidad de ese mismo futuro”.

La primera parte de la acción se desarrolla en el Teatro de la Ópera de cualquier ciudad. Las personas que, por azar, entren por la tramoya, advertirán que tras el enorme trasto, se está representando una ópera, la música propia de la meseta ibérica, a los que se unen unas notas de guitarra, y unos coros que cantan unos versos: **¡Triste es nuestro vivir!... ¡Somos bien poco!...** Tras varias alusiones a la figura del

loco, se representa la partida de D. Quijote transformado en Alonso Quijano en la agonía, y el coro de personajes que se lamentan: el Ama, la Sobrina, el Bachiller, y el Cura, que bendice al que muere cuerdo y vivió loco: por la voluntad de Dios. *D. Quijote* hace llamar a Sancho, que llora de rodillas ante el lecho: *Perdóname tu desvarío. Sancho: Vuesa merced buen consejo tome. Vuesa merced no muera y se levante /dejando esa tristeza que le come/Al campo nos iremos de pastores/ y a Doña Dulcinea cantaremos/ con el zurrón repleto de primores. D. Quijote: ¡Ah, Sancho bueno, tu alma simple y pura/ aún quisiera soñar junto a la mía/ en una España llena de ventura! Despierta ya. Que los nidos de antaño,/ Sancho infeliz..., no hay pájaros hogaño...* María Zambrano, en su artículo “Ortega y Gasset, filósofo español”, nos relata Luis Miguel Pino, cuenta su error de niña: “...al ver sobre la mesa de trabajo de su padre, D. Blas, el libro *Meditaciones del Quijote*, que **ella interpretó que eran meditaciones que hacia el mismo Alonso Quijano**, en lugar de *Meditaciones sobre El Quijote*...Prosigue M. Zambrano a propósito del tema de España: “Y así hubo que aceptar a situación original de la vida española, donde no había existido **una filosofía vigente**, donde la filosofía no había penetrado, **transformando la vida**. No tenía ante sí una España “cartesiana”, ni “racionalista”, sino a una España que había llegado a una primera conciencia, la conciencia poética de la tragedia”³⁰⁷. España sueño y realidad. Nuestro ser camina entre la sombra de la tragedia y la luz de la esperanza.

La discípula “díscola” de Ortega, recrea genialmente con su pluma el *Mito*: “No podríamos dudar los españoles de que la figura de **don Quijote** de la Mancha sea nuestro más claro **mito**, lo más cercano a la imagen sagrada. Lo tiene todo: fortuna literaria, forma plástica, de tan estilizado es casi un signo totémico, ha nacido en la

³⁰⁷ *Estudios sobre María Zambrano*, L. M. Pino, o.c., p. 61,63; luego señala la *Carta al Dr. Marañón*, al que demanda un mayor compromiso con los jóvenes republicanos, tema de *Los intelectuales en el drama de España*, escribe Zambrano: “No fueron esos jóvenes los que desgarraron España. Como no fueron los partidos políticos, como ya señalaba Ortega y Gasset, quienes trajeron la República. La trajo ¿quién? El pueblo. El pueblo: algo con lo cual el liberal se olvida de contar. No cuenta con el pueblo, que es tanto como decir que no cuenta con la tragedia, que no cuenta con el monstruo de la historia...Mi adolescencia era política...fue la manera de integrarme en la sociedad...Yo no me vi en una cátedra dando clases de filosofía, porque no puedo, porque **amo la vida**. Y la Filosofía tiene que estar viva. ¿Lo ha estado alguna vez en España?. En España todos han sido sus precursores, habían tenido intuiciones, pero habían carecido de eso que mi maestro decía de las ideas y las creencias: continuidad”. En *El español y su tradición*, retoma la pregunta orteguiana: “**¿Qué es España? es la pregunta que el intelectual se hace y se repite**. Se ha hecho a la cultura española el reproche de no haber fabricado una metafísica sistemática a estilo germánico, sin ver que hace ya mucho tiempo que todo era metafísico en España. No le va al español el levantar castillos de abstracciones, pero su angustia por el ser de España, en la que va envuelta la angustia por el propio ser de cada uno, es inmensa y corre por donde quiera que se mire. No tiene otro sentido la literatura del noventa y ocho y de lo que sigue”. O.c., p. 77 y 79.

Mancha...Estas palabras de María Zambrano nos sumergen en nuestro gran mito hispánico, hace referencia a las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, y a *Vida de don Quijote y Sancho*, de Unamuno, dice que ambos libros... *vienen a ser una “Guía” para el conflicto que entraña ser español*”, una constante en el teatro de Buero. Prosigue María Zambrano: “...*Si, don Quijote tiene todas las características de un personaje de tragedia y aun de una especie de héroes liberadores que no son nunca victoriosos. El personaje de tragedia, si al fin vence, lo hace allá en el reino del Hades, más allá de la vida, o en esta vida en la memoria de los hombres que el fin lo acogen. O bien, en los cielos, siempre tras de largo sufrimiento... el lugar en que aparece el protagonista trágico, don Quijote de la Mancha, don Quijote de...España, ¿no será precisamente porque así aparece clara su derrota, su histórica derrota?... Queda vencido en su historia el personaje, ambiguo su ensueño, vencida su pasión en lo que tiene de histórica su realidad que no ha alterado la sustancia del hombre, Alonso Quijano El Bueno*”³⁰⁸. Se hace patente así la dialéctica entre personaje y persona, don Quijote y Alonso Quijano El Bueno. El personaje, Eloy, será el antihéroe que no llega a ser héroe.

Recreación escénica de un país imaginario en la sociedad de nuestro tiempo:

Vivas entusiastas del público al Presidente del país con una gran cultura y una forma de vida cotidiana que parece un tanto “idílica”, se habla de la policía, de condecoraciones, de huelgas, del progreso de la ciencia, de mujeres, de *defensa atómica contra un fingido ataque nuclear*³⁰⁹...pero rezuma un gran descontento social. Toda una metáfora del Siglo de Oro, de la sociedad española en tiempos de Cervantes, y de nuevo, también se convierte en el tema de nuestro tiempo, dicho en términos orteguianos en los que se expresa constantemente el pensamiento dramático de Antonio Buero Vallejo.

Eloy, el protagonista, vislumbra una esperanza en unos “visitantes” – marcianos-, extranjeros en definitiva, del planeta Marte para mejorar este mundo. Curiosamente, parece que la salvación de nuestros problemas no depende de nosotros mismos, sino de unos seres extraterrestres que poseen una fuerza de salvación trascendente. En el diálogo de Simón con Eloy se utilizan símbolos del Quijote, el primero lleva puesto en la cabeza el yelmo de Mambrino, para Eloy será la bacía de

³⁰⁸ Zambrano, M., *La ambigüedad de Cervantes*, Barcelona, Suplementos Revista Anthropos, nº 16, 1986, p.140; y *La ambigüedad del Quijote*, o.c., p.145.

³⁰⁹ De nuevo, hoy, resurge el peligro de un rearme nuclear en Asia, más de Irán que de Corea del Norte, provoca una gran tensión política y militar en el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, pues, los cinco países, miembros permanentes del mismo: ¡son los principales exportadores de armas del mundo!.

barbero, y a su vez un platillo volante... Aparece Marta, la Dulcinea, la criatura más dulce del mundo... (Comenta Eloy que hay en el teatro un visitante –la censura- que les observa). Simón le invita a tener una aventurilla y aprovecharse de ella, *Eloy se indigna: Ella finge humildad, tolera ofensas, mas no es lo que parece. ¿No recuerdas cuál es su nombre? Simón: Marte. Eloy: Marta viene de Marte.* El hombre después de llegar a la Luna, el hombre sueña con llegar a Marte.

El visitante 1º a Eloy: De una sola raza somos /Los humanos descienden de nosotros/y el aire que respiran es el mismo/ que en nuestros satélites guardamos... Eloy les pide que intervengan militarmente que se prepara una guerra, y ellos dicen que nada ansiamos por la fuerza... Sufre con entereza y no flaquees; el universo entero te contempla. Eloy dice que está sólo. *Visitantes: Tú no estás solo. Eloy: Tú eres legión...El planeta que el hombre dice Marte³¹⁰/ a la vida venera, no a la guerra/ En esta ciudad, sólo tú eres/ digno de recogerla...Tú eres el escogido. ¡Canta! ¡Ríe!... y deberás sufrir la amarga prueba/ de las horas vacías de la esperanza...*

Eloy y Marta sueñan con un mundo mejor. *Marta: Ten confianza. Pronto nuestra música inundará de paz tu bello mundo.* Aparece un viejo amigo de Eloy *Ismael: Ya me hablabas de marcianos/cuando soñábamos juntos/ hace años...Tú querías / cantar. Yo quise escribir/La juventud se ha pasado /y sólo somos dos parias: /un infeliz partiquino (cantante que participa en las óperas en papeles de poca monta) y un hombre de sindicato. Despierta, Eloy.* (Como don Quijote a Sancho: *Despierta ya. No hay platillos/ ni marcianos en la noche. /Hay disparos –que los denominan pedagógicos los partidarios del Presidente del país: ¡Es la pedagogía!- en las calles/ y patrullas implacables. Eloy: ¡Te digo que los he visto!* Ismael el dice que le persigue la policía pues se ha convocado una huelga y él es uno de los jefes, Eloy le dice que *la huelga no es un delito...* Ismael dice que si le cogen le condenaran a muerte...Eloy dice que le esconderá, que espere un poco: *Cuando luzca el nuevo día/ cesará la justicia... Si alguien padece injusticia/ es nuestro deber ayudarlo... Tú siempre has entregado tu vida/ a los que sufren y esperan.* Eloy le dice que si a un inocente detuviesen al no encontrarle a él, el sabe que se entregaría, pero *Ismael* le dice que no: *¡Hay millones de*

³¹⁰ “Marte, el dios de la guerra, y el dios de la primavera. Es el dios de la juventud –siempre presente en la obra de Buero, en Mito, Marta, representa la Dulcinea de Eloy, el lado soñador y revolucionario, de este Alonso Quijano del siglo XX-, porque la guerra es una actividad propia de ésta”. Cfr. en Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 334.

inocentes/ y me debo a ellos. Eloy le recrimina el permitir que torturen a un inocente, e *Ismael* le dice: ***La acción es impura/La injusticia es necesaria/para alcanzar la justicia...***³¹¹. Vuelve Hobbes de la mano de Maquiavelo. El fin justifica los medios. Pero también habría que recordar de nuevo a Sócrates: *Más vale sufrir la injusticia que cometerla.* El cruce de acusaciones de Eloy que dice que *protege al hombre que duda...* Siempre es una cura el sano escepticismo frente a todo dogmatismo o fanatismo latente.

Ismael: *La verdad, entre tú y yo se debate desgarrada. Me guardaré de entregarme aunque sufra mi conciencia.* *Eloy:* *Mi conciencia es la que ordena que te escondas y te proteja.* *Ismael:* ***¡No sabes qué es tu conciencia! Faro la crees, y es sólo una suma de prejuicios.*** (De nuevo, aparece la **conciencia** como en *Hoy es fiesta*, cuando Silverio en el Acto III, dice: *A ti te hablo. A ti, misterioso testigo, que a veces llamamos conciencia...* *A ti, casi innumerable, a quien los hombres hablan cuando están solos sin lograr comprender a quien se dirigen...*). *Eloy:* ***Y tú, ¿sabes qué es la tuya?/ ¿A qué hablas de ella, si es sólo/ una suma de prejuicios? ¿Me estás dando la razón como a un loco?...*** María Zambrano en su artículo, *El problema del hombre*, dice al respecto: *“Para vivir así, entre la angustia y el asombro, al borde del naufragio, al vacilante Adán, le es necesario ante todo decisión. Decisión, ímpetu de afrontar el conflicto, de lo que tenemos conciencia en los momentos extremos de nuestra vida... Ser hombre lleva consigo esta decisión de serlo, que agudiza el conflicto, es lo que hace estallar en una u otra forma. Y al mantenerla, el conflicto se mantiene, y entonces nace la conciencia. Conciencia inicial del destino humano”*³¹².

Kant, en sus *Lecciones de Ética*, escribe: *“La conciencia moral es un instinto: el de juzgarse a sí mismo conforme a la ley moral...No una mera facultad de enjuiciamiento... Cada uno de nosotros tiene el impulso de auto adularse o auto censurarse conforme a las reglas de la sagacidad. Pero estos impulsos no configuran la conciencia moral, sino un mero análisis de la misma, en virtud de la cual el hombre se piropea o se reprende a sí mismo. Muy a menudo los hombres confunden este análogo*

³¹¹ Blanch, A., *Nostalgia de una justicia mayor. Dos testimonios, Bertolt Brecht y Albert Camus.* Barcelona, Cristianismo y Justicia, 2005, Cuaderno nº 132. A. Blanch es profesor emérito de Literatura Comparada de la Universidad P. Comillas de Madrid; el contenido de este cuaderno refleja el espíritu de Buero que participa de ese anhelo de justicia de ambos escritores. En ciertos ambientes políticos de la izquierda que se cree revolucionaria se justifica cínicamente a ETA y sus secuaces de HB, en la utilización de la violencia criminal como instrumento político, como denuncian con coraje y dignidad tanto, Albert Camus en *Los justos*, como Buero Vallejo, en su última obra, *Misión al pueblo desierto.*

³¹² Anthropos, monográfico M. Zambrano, o.c., p. 96.

con la conciencia moral... Aquel que carece de todo sentimiento moral, esto es, quien no padece aversión inmediata contra el mal moral y no experimenta ningún agrado ante el bien moral, no posee conciencia moral alguna... **El tribunal interior de nuestra conciencia se asemeja en mucho a un tribunal de justicia ordinario...** Muchos han mantenido que la conciencia es obra del arte y de la educación, así como que juzga y sentencia en base a la costumbre... La conciencia no debe oficiar como un tirano en nosotros... Quienes poseen una conciencia que les atormenta acaban por cansarse de ella y mandarla de vacaciones³¹³. La fenomenología de Husserl es una filosofía de la conciencia, en este sentido, Buero, sugiere la importancia vital de la conciencia moral. Un preso de una cárcel de Madrid, cuyo nombre no recuerdo, contaba en una entrevista radiofónica, las penalidades que padecía en la prisión y las desventuras de su vida, y asumía con dignidad las desgracias que él mismo se había buscado. Reconoció con humildad y sinceridad: Sí, todo esto me ha pasado a mí, por no tener CONCIENCIA.

Luego Rodolfo le dice a Eloy: *Quizá Eloy piense que las musiquillas/ que él cree escuchar, son las que le convierten/ en un hombre tan sincero.* (No llego a tanto, responde Eloy)... A muchos pobres diablos torturaron/ exquisitas personas con el alma/ colmada de la música más bella. Esta expresión paradójica recuerda al alma bella de Hegel. Eloy al final de la primera parte se lamenta como Segismundo, y como D. Quijote: **...Hemos creado un mundo agusanado/ y en su bondad, acceden a heredarlo/ para salvarnos de la helada selva/donde nos debatimos como serpientes...Muy breves son las horas que nos restan/ para poner en los marchitos rostros/ la claridad de una sonrisa nueva.** Un grito de esperanza como el de Nietzsche en, *Así habló Zaratustra*: *"Pues en camino hacia ti se halla igualmente el último resto de Dios entre los hombres; es decir, todos los hombres de gran anhelo, de la gran náusea, del gran hastío: todos los que no quieren ya vivir, a no ser que reaprendan a esperar, ¡a no ser que aprendan de ti, oh Zaratustra, la gran esperanza!"*(o.c., p.215). ¿Se inspiró Sartre aquí para dar título a su novela, *La náusea*? Paradójicamente hay junto a la náusea, siempre, una melodía de la vida. Eloy sufre el mundo agusanado que hemos creado, pero espera una sonrisa nueva.

³¹³ Kant, *Lecciones de Ética, Acerca de la conciencia moral*, o.c. pág. 169 y ss. Para Nietzsche la "voz de la conciencia" es la "**voz de los otros dentro de tí**". Para Marx: "*No es la voz de la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino al revés, es su ser social el que determina su conciencia*".

El electricista, un personaje simbólico que representa el técnico que vela por el buen funcionamiento de la luz eléctrica, no olvidemos que, en *Historia de una escalera*, el primer personaje que aparece es el cobrador de la luz, signo de la sociedad industrial, el gran invento de Edison, descubrimiento decisivo para el progreso social, el electricista dice: **Sus palabras son bellas, pero falsas.** /Nadie nos mira, nadie nos vigila/ y nunca hubo marcianos; sólo el campo/ de la electricidad inagotable/ que formó estrellas y hombres³¹⁴ (idea de resonancia presocrática, el fuego eterno de Heráclito, paradójicamente llamado “el oscuro”). Y nuestra mente eléctrica asimismo, conociendo mejor a cada hora la energía que mueve el universo. No hay misterios, Eloy, y está usted solo. Acompañado de alucinaciones/como buen solitario, pero solo/. Eloy: ¿Sólo? Millones de presencias siderales alimentan mi afán. ¡Yo soy legión!

En la segunda parte los hombres llevan su destrucción a las ciudades de Marte, Eloy se lamenta de nuevo, y dice: *La dignidad de Marte se ha extinguido bajo la quemazón de la vesania... En vano desde naves iracundas /extenderéis la muerte sobre un campo/ de años y años luz. Muchos más siglos/ de rauda luz os cercan, se os escapan, burlando vuestro afán enloquecido*. Expresión similar al que hace referencia el famoso Informe elaborado por B. Kresky, W. Brandt y O. Palme: *la locura del mundo* en que vivimos en la encrucijada de la extrema riqueza y la extrema pobreza del Norte y el Sur. Prosigue Eloy: **¡Yo canto a una galaxia muy lejana/ llena de paz, honor e inteligencia!** Rodolfo dice que Eloy ha de reconocer la *filfa de sus historias marcianas...* Duquesa: *¿De dónde son esos trajes?* Pedro: *¡Pertenece al engendro/ que la Escuela de teatro ensaya desde hace días./ MITO se llama la obra/ y experimental la llaman los pedantes jovenzuelos/ que la llevan entre manos.* Eloy: *Sé bien que no hay bondad en lo que ha hecho. A hacerme pasar hambre, ha preferido/ matar mi alma... Tal vez mi flaco juicio no distingue lo real de lo soñado.* (Como don Quijote). Quizá nunca descendieron platillos a la tierra. *Acaso nos desprecien y permitan nuestra extinción en el apocalipsis/ que estamos entre todos acercando... Esa espantosa guerra planetaria/ en el cielo no está, sino en la Tierra.* Rodolfo: *No va tan mal el mundo y nuestro tiempo/ mejor es que otros tiempos de la historia”.*

³¹⁴ Leemos la noticia de la sección de *Ciencia* del diario *El Mundo*, del 4 de octubre de 2006, en la que se reseña que dos astrofísicos estadounidenses G. F. Smoot y J. C. Mather, ganan el Nobel de Física, por la detección de la **luz más antigua del universo**, hallazgo logrado con datos del satélite COBE de la NASA.

Eloy: Las viejas armas avanzaron para volverse termonucleares. No hay que temer que se detengan estos bellos avances de la ciencia. Con pocas monedas cualquier pillo fabricará atómicas pistolas... Los gobiernos prudentes no lo ignoran/ y avanzarán no menos felizmente. Sus leyes prohibirán el ejercicio de toda libertad, que es peligrosa... Quizá la bombas H estallen antes y no haya futuro... En el presente me limitaré a hablar". La carrera de armamentos entre la URSS y EEUU agrava las tensiones internacionales de nuestro pequeño mundo: afloran los Derechos de la Tierra.

Prosigue *Eloy: En él los hombres a entender empiezan/ que no tienen más dios que el hombre mismo...* Si Dios no existe, todo está permitido, decía Dostoievsky.

Eloy: ¡Curioso animal-dios, listo y seguro!/Prepara la guerra y cree que tendrá paz³¹⁵. A la mentira llama cortesía. Besuquea, fornicia y cree que ama. Si está aterrado bebe y se divierte. Procrea sin freno para matar su angustia/ y aumenta así la angustia de la tierra. Quema o prohíbe libros, y supone/ que a la verdad y al bien está sirviendo. Y para suprimir al disidente / le llama previamente can rabioso. Los cultivos mejora cada día /y hay cien mil muertos cada día de hambre".

Los versos de Buero Vallejo retratan la situación trágica del hombre frente al Universo y apuntan a que otro mundo es posible, creo que estamos ante el nacimiento de la conciencia ecológica-literaria, que influye, posteriormente, en su amigo Miguel Delibes, quien en su *Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua*, titulado "Un mundo que agoniza", escribe: "Han sido suficientes cinco lustros para demostrar lo contrario, esto es, que el **verdadero progresismo** no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir a la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras otros **dos tercios se mueren de hambre**, sino en **racionalizar la utilización de la técnica**, facilitar el acceso a toda la comunidad a lo

³¹⁵ Mayor Zaragoza, *Mañana siempre es tarde*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Recuerda al Galileo de B. Brecht: *Mantengo que el único objetivo de la ciencia es aliviar la miseria de la existencia humana. La nueva página y la cultura de paz*. Mayor Zaragoza, ex Director Gral. de la UNESCO, "La educación superior ante los retos del S. XXI", en la apertura de curso de la Universidad Politécnica en 1996: "Para que funcione ese "triángulo interactivo" acaba de publicarse el Informe Mundial sobre Comunicación que alerta sobre los peligros de una nueva amenaza a la paz por las autopistas de la información- que forman la paz, la democracia y el desarrollo, es indispensable que los científicos y los políticos logren prevenir, que los ciudadanos acierten a participar y a que todos aprendamos a compartir. Sólo así conseguiremos un gran cambio que el s. XXI exige, sólo así, se cumplirá la transición desde la razón de la fuerza a la fuerza de la razón; sólo así, podremos evolucionar desde una cultura de guerra a una cultura de paz". "Si quieres la paz, prepara la paz... Si se educa para la paz, la democracia y la solidaridad, erradicando en todas las escalas el terrible adagio: "si quieres la paz, prepara la guerra".

necesario, *revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y establecer las relaciones Hombre-Naturaleza en una plano de concordia... He aquí mi credo*”³¹⁶.

El hambre trae a colación el testimonio del escritor Günter Grass, *El País*, 20-X-2002, en su artículo de opinión: *La casa en la ciudad de las siete torres*, en homenaje a su amigo Willy Brandt: “*Cuando en 1973 habló ante Naciones Unidas, siendo así el primer canciller federal alemán en hacerlo, se centró en el tema de la creciente miseria en los países del Tercer Mundo. La casualidad quiso que yo estuviera entonces en el edificio de la ONU y asistir a su admirable discurso, que hallaba su punto culminante en la frase: 'El hambre también es la guerra'. Cuando hace un año los atentados terroristas en Nueva York y Washington asustaron sobre todo a la parte minoritaria pero más rica y poderosa del mundo, nos habría sido de gran ayuda traer a la memoria el Informe Norte-Sur de Willy Brandt, o también su libro aparecido en 1985: "La locura organizada: carrera armamentista y hambre en el mundo"*”³¹⁷, para reconocer en los países pobres las causas de la decepción, la amargura, la ira y el odio, algo que finalmente se convierte en terrorismo vengativo. Pero ocurrió lo contrario. Se ha impuesto la opinión de que hay que apoyarse en la fuerza militar, y también en nuevas leyes que proponen recortar el propio espacio democrático de libertades. Como si alguna vez una guerra hubiera resuelto un problema, mitigado el hambre, encontrado remedio a la pobreza, contrarrestado la mortalidad infantil, llevado agua a las regiones secas o fomentado el comercio; excepto, claro está, el comercio de armas”. Hasta que la reflexión lúcida de G. Grass.

Prosigue el personaje Eloy: “*¡Curioso animal-dios, listo y seguro! Adora ciegamente a sus hijitos / y desde muy pequeñines les concede / la instrucción militar, los uniformes/ y las brillantes armas de juguete. ...Con la televisión de cada día / les*

³¹⁶ Miguel Delibes *Un mundo que agoniza*, RAE Madrid-1975, Barcelona, Plaza-Janes, 1994, p. 25.

³¹⁷ En 1963 se creó el *Comité de Ayuda al Desarrollo, CAD*, de los países ricos de la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico, OCDE, que decidieron ayudar. La Comisión Pearson para el Comercio y el Desarrollo, UNCTAD, propuso en 1969, el 0,7% del PNB de ayuda oficial al desarrollo de los países ricos a los pobres. La ONU en 1972, aprobó una resolución por la que comprometían a dar el 0,7%, y en la *Cumbre sobre M. Ambiente y Desarrollo* de Río de Janeiro de 1992. La *Comisión Brandt* pidió el 0,7% para 1985, y el 1% para el 2000. ¡Hoy sólo dan el 0,2% ¡. *Ayuda al desarrollo*, L. De Silva, Coordinadora de ONGD, Madrid, IEPALA, 1985, p.148. Ver la *Realidad de la Ayuda* de la Cooperación al Desarrollo en www.intermon.org Las ONGD desde la década de los 50, empezando por Manos Unidas, Internón han realizado una encomiable sensibilización de la sociedad civil a favor de los países empobrecidos. Sin este tejido social previo hilvanado en la *Coordinadora de ONGD* –creada en 1983-, la *Plataforma del 0.7%* -creada en 1993-, no habría tenido impacto social la *Acampada de la Solidaridad* en octubre de 1994, cuando apoyaron la huelga de hambre, entre otros, de Pablo Osés y Juan Luis Herrero –llamado el Gandhi español-, en solidaridad con las “100.000 personas que mueren de hambre al día”.

*enseña lo nobles y agradables/ que los espías son, cuando asesinan... Para crecer que ensanchen sus pulmones/ puesto que sobra **aire envenenado...** Los deformes a causa del uranio siempre serán los hijos de otros padres. Así es el hombre y este paraíso/ Que nadie se exceptúe. Yo tampoco. Sé que a mí también me han poseído el rencor y la envidia. Podéis reiros de este pobre iluso/ que todavía busca una esperanza/ incapaces de afecto y de cordura/ de encadenar la muerte desatada,/ de volver en vergel la oscura charca/ donde **se pudre nuestra verde tierra,**/ burlaos de un cantante necio y viejo/ que gime bajo llagas incurables,/ si sueña en otros cielos y en otros astros/ **la humanidad que aquí hemos violado***³¹⁸. En la década de los 70, en la Conferencia de la ONU sobre el Medio Ambiente, en Estocolmo en 1972, se acuña el concepto de **desarrollo sostenible**, que ya Buero intuye unos años antes, posteriormente, se hablará en la década de los 80, de la **revolución verde**. Se habla en el Consejo de Europa de la Educación Ambiental a finales de los setenta. Buero Vallejo habla de la **humanidad que aquí hemos violado**, proclama la reconciliación de la armonía del hombre con la naturaleza.

Hans Jonas, autor de *El Principio de Responsabilidad*³¹⁹, en una entrevista a la Revista Der Spiegel, respondía a la pregunta: “*En esta obra llama Ud. a la humanidad a tomar conciencia frente a la naturaleza amenazada por la técnica y la industria*”. Para Jonas: “*El nacimiento de la ciencia moderna en el siglo XVII constituye un punto de cambio, cuya importancia difícilmente puede ser apreciada en su complejidad. Con ello se desencadenó un dinamismo que ha impulsado la forma más descomunal **de dominio y transformación de la naturaleza**. Se inventan cosas nuevas, nuevos caminos se abren, con los cuales la satisfacción de las necesidades del hombre es llevada a niveles cada vez más elevados... La técnica y las ciencias naturales nos han transformado de súbdito en soberano de la naturaleza. Esta situación me llevó a hacer un **balance filosófico** y a preguntar: **¿puede la naturaleza moral del hombre permitir esto? ¿no estamos llamados a un tipo completamente nuevo de deber, algo que antes propiamente no había: asumir la responsabilidad frente a las generaciones futuras y al estado de la naturaleza sobre la tierra?... **La relación del hombre con la*****

³¹⁸ *Derechos humanos: la condición humana en la sociedad tecnológica*. Graciano González R. Arnaiz coordinador, Eugenio Trías, Manuel Macieras. Madrid, Tecnos, 1999. Ver *Educación, globalización y desarrollo humano*. Radhamés Mejía, coord.; Manuel Maceiras, Emilio García, Sto. Domingo, Pontificia Universidad Católica Madre/Maestra, 2006. Buero y Delibes se adelantaron en dos décadas a los filósofos.

³¹⁹ En Revista de Filosofía, Faro, nº2, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile, 1992. La obra Hans Jonas relata el nacimiento de la conciencia ético-ecológica en el pensamiento moderno, *El Principio de Responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, Barcelona, Herder, 1995.

*naturaleza nunca ha sido objeto de la reflexión ética. Ahora ha llegado a serlo y esto constituye un **novum filosófico**. Más este hecho en absoluto revela si estamos en condiciones de hacer frente a esta tarea, si queremos y podemos cumplir este **nuevo imperativo moral**... Tal como no se debe contar con que el hombre entrara en razón, tampoco se deben perder las esperanzas de que el ingenio humano se agudice en una dirección que contendría una posible **salvación de futuro**". Buero es pionero de esta actitud ética.*

La armonía del hombre con la naturaleza fue un tema literario desde la Antigüedad, que se recrea más todavía desde el humanismo Renacentista sobre todo con Tomás Moro y su *Utopía*. Es también la cuestión central de la teología ecológica desde que San Francisco de Asís hablará de la hermana Luna, hermano Sol o hermano lobo³²⁰.

*Electricista: ¡Don Quijote! Convéncase, buen hombre. Nadie vive en los cielos que usted ama. Eloy: Pues si es así, lloremos. Electricista: ¡O riamos! El mundo no es tan malo como cree/ y nunca hubo catástrofes completas./ Sabremos remontar las venideras/ igual que remontamos otras muchas... Eloy: **para evitar que lo peor suceda,/ hay que gritar que puede sucedernos./ Y el infalible modo de que ocurra/ es confiar en que todo se arregle... ¡Devolvedme la música y la vida!**. Es una llamada a la conciencia personal para superar la indiferencia social ante los problemas del mundo. Visitantes: Eloy...Eloy...Eloy... Tendrás que soportar la amarga prueba /de las horas vacías de esperanza... Entra la policía y disparan contra Ismael... Ismael: Perdona, Eloy. Debí salir a tiempo. Inútil todo ha sido. Tú te mueres... Yo moriré también. Somos dos locos. Eloy: No es todo inútil... Aunque no lo entiendas... Los actos son semillas... que germinan... Germinará tu acción... También la mía".*

Como en la dialéctica hegeliana, la semilla se convierte en el árbol de la vida, da su fruto en el tiempo, aunque el hombre muera, su acción germina por la

³²⁰ J. M. Arbeláez, A. J. Echeverry Pérez, B. de Jesús Uribe Bodhert, *Regla, San Francisco y utopía*. Universidad de S. Buenaventura, Cali. En *Revista científica Guillermo de Ockham*. Vol. 6 (2). Julio-diciembre de 2003. Reseñamos su interesante análisis de la palabra: "**Utopía** es una palabra de origen griego que etimológicamente puede tener dos acepciones: ou-topía: en ningún lugar (de los griegos: ou = ningún y topos = lugar). Eu-topía: lugar perfecto (de los griegos: eu = Bien, mejor, perfecto y topos = lugar). **El término fue acuñado por Moro** y en su pensamiento estaban las dos nociones: de irrealidad y de perfección. En su juego de palabras, una de sus características principales, Moro no quiso dejar cerrada esta interpretación, no llamó a su isla outopía, sino Utopía, dejando abierta la posibilidad de entenderlo como eutopía, el lugar perfecto. Utopía no es más que el nombre a su isla imaginaria, que no solamente no existe, sino que además es perfecta, como propuesta para organizar la sociedad civil, p.177

esperanza, la cual queda simbolizada en “¡*Devolvedme la música y la vida*”, que, como siempre, la música es el lenguaje universal, al final es el colofón antes de echar el telón.

El *Mito* de Buero Vallejo es de los tiempos del Mayo del 68, en plena Guerra Fría, y en una década donde los movimientos pacifistas consiguieron, con la ayuda de los medios de comunicación, parar la Guerra de Vietnam. No se olvide que la década de los 60 es, también, la de la revolución musical y social de *Los Beatles*, surgidos en Mathew Street de Liverpool, cuya mítica etimología se debe al ave Liver, pero también lo es por el nombre del antro: *The Cavern*. El mito de la caverna de nuestro tiempo. En EEUU, la década no es menos importante para el movimiento pacifista, los cantantes míticos del folk norteamericano surgen por doquier, Pete Seeger, Bob Dylan, poeta-cantautor, Joan Baez, Pete, Paul and Mary, y movilizan a la sociedad civil frente a los abusos del poder en todos los ámbitos de la vida, sobre todo contra la guerra, que costó a cincuenta mil jóvenes el don máspreciado para el ser humano.

Buero muestra una gran sensibilidad vital ante los problemas de su tiempo, visto en perspectiva, se da una convergencia de realidades, pues integra cuestiones científicas, literarias, sociales, económicas y ético-políticas en *Mito*. No podíamos acabar estas reflexiones sobre *Mito* sin hacer de nuevo una referencia a una tradición cervantina, puesto que Buero hace cantidad de referencias históricas y detalles técnicos concretos, no sólo en los diálogos de los personajes, sino en las acotaciones del texto dramático, que tienen su importancia como retrato de su tiempo, como dice Pío Baroja: “No se ha dado en Inglaterra un historiador que esté a la altura de Shakespeare, ni en España otro que esté a la altura de Cervantes... la tendencia de los escritores a buscar el conocimiento de un país en la literatura, y no en la historia, es mucho más exacta... que la de los políticos (que lo buscan) en la historia y la estadística”³²¹. Y si hay una obra emblemática de Cervantes, que represente el *Mito de España*, es *La destrucción de Numancia*, en la que hay algunas figuras morales que también aparecen en *Mito* como son la Guerra y el Hambre. Estas dos figuras alegóricas que aparecen en esta obra parecen un paralelismo histórico, no sólo asolaron a los numantinos frente a los romanos, sino que los países enriquecidos utilizan hoy el hambre como arma de guerra.

³²¹ Cfr. en S. Zimic, *El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992, p. 91.

Creemos que Buero está en la misma órbita ontodramática de Cervantes, y como dice Doménech: “*Cervantes al dramatizar el asedio a Numancia, de ningún modo se sentía impulsado por afanes de erudición, sino por el afán número uno de todo dramaturgo, que es plantear en los escenarios la historia contemporánea. El autor encontró en Numancia el pretexto para hablar a los españoles de su tiempo de la grandeza española que estaban viviendo y protagonizando*”... “Vicente Gaos, yendo en contra de toda lectura de la Numancia que vea en ella la apología del Imperio español, dice así: “A mi ver, no hay nada de eso. Cervantes nunca fue “imperialista”, no era Lope, ni tuvo por ideal, como Acuña, “un imperio, un monarca y una espada”. **La Numancia no es imperialista, ni bélica, sino pacifista**”.³²² Se lucha por la libertad.

Buero se hacía eco de su tiempo, la televisión en la década de los 60, hacía el mundo más pequeño, y ese pequeño mundo más cercano era España, en una época de postguerra, y desgraciadamente con la tragedia del hambre acechando a una gran parte de la sociedad, haciendo estragos en el Tercer Mundo, y con la paz en el mundo también amenazada. El *Mito* engendra esperanza, y así, muchos hombres viven con el *Principio Esperanza*, de Bloch, que se convierte así en el contrapunto histórico de *El Principio de Responsabilidad* de Han Jonas. Buero se sitúa más cerca de Bloch que de Jonas.

Otro ejemplo de utilización del hambre y la guerra está en, **Enrique V**, de Shakespeare:

“*Quién me diera una musa de fuego que os transporte
al cielo más brillante de la imaginación;
príncipes por actores, un reino por teatro,
y reyes que contemplen esta escena pomposa;
que, entonces, belicoso, el propio Enrique V
el porte adoptaría del dios Marte; a sus pies,
cual sabuesos sujetos, veríamos al Hambre,
a la Guerra, al Incendio, ansiosos de actuar*”.

³²² Cervantes, M. *Entremeses y La destrucción de Numancia*. Madrid, Castalia, 2001, introducción y notas por A. Hermenegildo, pág.240, 241.

Estas figuras morales shakesperianas del Hambre y la Guerra, paralelas a las cervantinas, se reflejan en *Mito* que describe los males endémicos de la humanidad, que sólo se curan con los mitos de cada pueblo, en nuestro caso, D. Quijote, por eso, tras relatar la situación del mundo acaba el libro de Ópera *Mito*, con la referencia a la fraternidad humana, no necesitamos, ni marcianos ni dictadores que nos manipulen y nos secuestren la libertad, nosotros con dignidad afrontemos los problemas en la Tierra. Al final de la Ópera, *Mito*, todos los personajes se entreveran con en una piña en la escena final, unidos por la música de fondo, la melodía de la vida, D. Quijote, Eloy, Marta son *nos-uno*, como dice la cuarteta del *Cancionero* de Miguel de Unamuno:

<i>¿Singularizarme? ¡Vamos!</i>	<i>Somos todos de consuno,</i>
<i>y en la piña que formamos</i>	<i>yo soy nos-otro y nos-uno.</i>

Será una metáfora del ideal de humanidad de Buero, o de españolidad, será posible que algún día los españoles podamos convivir de acuerdo con principios éticos comunes que hagan posible una convivencia pacífica, inalcanzable hasta ahora, o será de nuevo, el anuncio de una conciencia trágica de la vulnerabilidad de nuestro destino. Sin embargo, queda una esperanza, Antonio Buero Vallejo instaura con su teatro un gran impulso educador encarnado en el *Mito* de la paideia cervantina: *El Quijote*.

Vemos a Buero, escritor y educador nato: “Buero a propósito de Una frase del Quijote ve dos aspectos: “...el de la sinceridad profunda del escritor y el de si su mentalidad debe ser resueltamente la de una persona de nobles pensamientos y sentimientos. Hácele decir Cervantes a su prodigiosa criatura: “Lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; **la pluma es lengua del alma:** cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos” (II, XVI). Parece que DQ es partidario de una literatura edificante en la que sea evidente la exaltación de la virtud y la repulsa del mal. **En suma: de una literatura moral**”.³²³

³²³ Cfr. Callejas, J. M^a: *El Quijote educador*. Rev. Diálogo Filosófico, n° 63, 2005, p.477. (O.C., p.1301).

Tercera Parte: Antonio Buero Vallejo una esperanza para la filosofía española.

7.- Meditaciones filosóficas sobre Buero Vallejo: el teatro de nuestro tiempo.

Titulamos meditaciones filosóficas sobre Buero Vallejo porque es el fin de esta investigación: dilucidar el humanismo filosófico de su teatro para nuestro tiempo. Y la meditación filosófica por excelencia de nuestra época gira en torno al hombre. Lo cual no excluye, otras realidades que lo constituyen o conforman, como son el Universo o Dios que, bajo diversas formas ontológicas, se manifiestan en el ámbito de lo real.

Meditación filosófica significa reflexión ante uno mismo y para los demás. El escritor tiene su espejo en el lector que participa de la creación. Y, parafraseando al personaje de Shakespeare, Lisandro, cuando en *Sueño de una noche de verano*, dice a Teseo: *Gran enseñanza, señor; no basta hablar, sino hablar con propiedad...*, así yo espero escribir con propiedad las enseñanzas fundamentales que tiene la obra dramática de Buero, para lo cual he decidido estructurarlas en tres grandes núcleos temáticos que guardan entre sí una lógica interna sistémica, o una unidad de sentido estético, que retrata, fielmente, según mi interpretación, el teatro filosófico de Buero. Ya señaló J. Monleón que Buero quería “*ligar la meditación sociopolítica con la meditación ontológica*”, la meditación filosófica pretende ser más integradora y heurística, si cabe.

Compromiso es la palabra que elegimos para especificar, tanto el personal talante activo y contemplativo de Buero ante la realidad de la vida humana y cósmica, como su actitud crítica ante su circunstancia histórica y su vocación como dramaturgo. Independientemente de lo que él mismo dice acerca del compromiso: “*Básicamente lúdico, **el teatro es también en su raíz, compromiso humano.** Ésta es, al menos, la convicción de un escritor como yo, hombre atormentado en un mundo torturado. Y ese compromiso afecta a toda creación estética; no sólo a la teatral.*”³²⁴. Dada la ingente obra dramática de Buero que abarca interdisciplinariamente contenidos lingüísticos, literarios, semiológicos, antropológicos, éticos, psicológicos, sociológicos, históricos, culturales, sociales, políticos, económicos, ecológicos, científicos, religiosos y estéticos,

³²⁴ Buero Vallejo, A., *Del futuro del teatro y otros ensayos, (Teatro y Psicología)*; o.c., pág. 141. Nuestra intuición para poner esta palabra viene del pensamiento de E. Mounier, *El compromiso de la acción*. Madrid, ZYX, 1967, una excelente selección de textos realizada por Julián de Blas y Juan Luis Pintos, y publicados en esta editorial como ideario personalista. Creo que Buero ha sido un hombre comprometido, como dice Mounier: “*Rechazar, por tanto, el compromiso, es rechazar la condición humana*”, p. 101. Drama, significa acción en griego, el compromiso de la acción fue, sin duda, el sino de Buero Vallejo.

recurrir a una metodología complementaria de la parte analítica de las obras comentadas, para recoger aportaciones del resto de las obras con pinceladas significativas para enriquecer las ***dramatis personae*** de esta investigación. Ciframos en los siguientes núcleos temáticos las meditaciones filosóficas:

1.- ***El compromiso ético con el hombre.***

2.- ***El compromiso histórico con España.***

3.- ***El compromiso estético con el teatro.***

7. 1.- ***El compromiso ético con el hombre.*** La dimensión ética marca su biografía, tanto en el ámbito personal y familiar, como en sociopolítico y cultural. Antonio Buero Vallejo ha humanizado –personalizado– todo ambiente por donde ha pasado. Un hombre de acción, nunca mejor dicho, un luchador nato que, aún siendo consciente de la limitación del escritor para hacer un mundo más justo y solidario, se ha comprometido por la causa del hombre en cada persona y por la anónima humanidad. Buero no ha dejado resquicio para la evasión, todo ha sido en él, repito, compromiso con el hombre, al cual define, con belleza y sencillez, como un ***animal esperanzado.***

El compromiso de Buero Vallejo, como hombre de nuestro tiempo, se cifra en su afirmación de que el teatro “***es nuestro más poderoso espejo antropológico***”, como hace en la obra citada, *El futuro del teatro y otros ensayos*, justo en la última página que, parece una conclusión de su obra, y que nos sirve, paradójicamente, de punto de partida para trazar las líneas vertebradoras de su ética y de su antropología.

Si la biografía de los filósofos comenzó a considerarse sistemáticamente, desde Nietzsche, como un eje vertebrador de la obra y el pensamiento de un autor, en el caso de Buero, se da no sólo por las circunstancias de su infancia y su juventud que, marcan su persona desde el ámbito familiar en el que crece y se desarrolla, sino por los acontecimientos personales que marcan las impresiones en su espíritu, en su alma, e incluso físicamente en su cuerpo, como es la **experiencia de la cárcel**. Y como decía, Emmanuel Mounier, “*el acontecimiento será nuestro maestro interior*”, éste nos dibuja en la persona Antonio Buero Vallejo, el bien supremo del hombre: **la libertad**. Y es, precisamente, la cárcel, una de las experiencias negativas de la condición humana, la que precipita, sobre todo cuando es injusta, la que hace aflorar la libertad, uno de los

atributos esenciales del **talento metafísico del hombre** que, en situaciones límites de su existencia, afirma su dignidad al ser asediado, torturado, o, antes de ser asesinado.

De todos es sabido que *Cervantes* comenzó a escribir *El Quijote* en la cárcel. Paradoja suma, por tanto, de uno de los grandes inspiradores de la antropología y de la ética de Antonio Buero Vallejo, que la **cárcel se convierta en un impulso dialéctico de la libertad**, o redundando en términos hegelianos, en toda una “fenomenología del espíritu” que va desde la cárcel del cuerpo a la libertad del alma. Su experiencia en la cárcel, compartida con Miguel Hernández, fue el camino de la conciencia desde la ignorancia de la vida a la dura verdad de la realidad, cuyo símbolo es la ceguera que representa otra dimensión ética-antropológica ligada a la dicotomía cárcel-libertad.

Las categorías éticas esenciales son la libertad y la honra, el valores supremos de la persona, como dice *D. Quijote*: “**La libertad**, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre: por la libertad, **así como por la honra**, se puede y se debe aventurar la vida; y, por el contrario, el **cautiverio** es el mayor de los males que puede venir a los hombres”, (II, LVIII). Y en la aventura de los galeotes, DQ: “**porque me parece duro hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres**” (I, XXII). El mismo Cervantes se retrata sabiamente así mismo en un soneto a los lectores: “*Bien Cervantes insigne, **conociste/ la humana inclinación**, cuando mezclaste/ lo dulce y lo honesto, y lo templaste/ tan bien que plato **al cuerpo y alma hiciste**/ Rica y pomposa vas, **filosofía;/ ya, doctrina moral**, con este traje / no habrá quién de ti burle o te desprecie/ Si agora te faltare compañía,/ jamás esperes del mortal linaje/ que tu virtud y tus grandezas precie*”³²⁵. Cervantes sufrió mucho al privarle injustamente de su libertad en las cárceles de Argel, 1575, y Sevilla, 1597; años en los que se engendró *El Quijote*³²⁶. En *El trato de Argel*, **Aurelio: Si el cuerpo esclavo está, está libre el alma**. A Sebastián, con hábito de esclavo, **Saavedra: Mide por otro nivel tu llanto/, que no hay paciencia/ que las muertes de Valencia/ se venguen en acá en Argel**.

³²⁵ Cervantes, M.: *Novelas ejemplares*. Ed. J.B. Avalor-Arce; Madrid, Castalia, 2001, p. 63, 70. La madre de Cervantes pidió un préstamo para liberarlo de la **cárcel de Argel**. Según el Catedrático de Literatura Árabe de la UAM, Serafín Fanjul: “*Argel extorsionaba a España a mediados del XVI en unos 100.000 pesos oro anuales en concepto de rescate de cautivos y entre las obras pías que un buen cristiano tenía a su alcance se contaba precisamente el fijar en su testamento mandas para liberar cristianos como es el caso de Isabel la Católica*”. *Al-Andalus contra España. La forja de un mito*. Madrid, Siglo XXI, 2002, p.6

³²⁶ Orozco Díaz, E.: *¿Cuándo, dónde y cómo se escribió El Quijote de 1605?* Univ. Granada, 1980, p. 19.

Muéstrase allá la **justicia**/ en castigar la maldad/muestra acá la crueldad/ cuánto puede la **injusticia**. Un esclavo: *¡Oh libertad, y cuánto eres amada!*”. Veamos, ahora, por qué decimos que, en Buero Vallejo **la honra**, es tan importante como la **libertad**.

La honra tiene un sinónimo: la rectitud. En *El tragaluz*, dice Mario, cuando habla a su hermano de su padre: *Míralo. Este pobre demente era un hombre recto... Nos inculcó la religión de la rectitud³²⁷. Una enseñanza peligrosa, porque luego cuando te enfrentas con el mundo, comprendes que es tu peor enemiga. No se vive de la rectitud en nuestro tiempo. ¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda. Se vive pisoteando a los demás*”. Muchas veces sentimos que “no se puede ser bueno”.

La antropología bueriana está fundada, también, en la vivencia de la libertad como el más alto destino del hombre. Buero en su drama, *Las cartas boca abajo*, muestra como la libertad se revela en la vida cotidiana familiar, los personajes son marido y mujer, cuyo matrimonio, institución que les une o les desune en día a día. Juan, el eterno opositor, y Adela, la casada despechada, discuten entre sí, con un nivel de vida modesto, cuyo veraneo discurre en las terrazas del Madrid de los años cincuenta. Sus proyectos vitales empiezan a angostarse con el tiempo: *Juan: Quizá esta noche logremos lo que no hemos logrado durante años; poner las cartas boca arriba, confiar el uno en el otro; aprender, en definitiva...a envejecer juntos*. (Adela se levanta bruscamente) *¿Te asusta la palabra? Sin embargo, es nuestro **destino** cercano. Y quizá es la **mayor sabiduría aceptarlo**. Adela: ¿Y cómo saber tú el tuyo? ¿Es que ese afán de **ganar una oposición a los cincuenta años se armoniza con ese envejecer tranquilo...? ¿No es también una **rebeldía**? Juan: Tal vez. Nacida dentro de mí por causa tuya. Adela: ¿Es que no habrías hecho la oposición si nos hubiésemos llevado mejor? Juan:***

³²⁷ Recordamos que hay quien ve en estas palabras rasgos autobiográficos de Buero, que pudiera referirse a su padre. Rectitud es la honradez natural a la que alude Maceiras, la obligación de una persona de ser fiel a sí misma: “Es entonces cuando todo el mundo sabe, dentro de su comunidad de valores y significados, lo que es “**ser honrado**”y **como tratar a los demás**. Ello exige, no tanto conocer el bien, sino querer practicarlo de acuerdo a lo que el lenguaje usual va sugiriendo, porque él es el invernáculo de las experiencias más genuinas de la vida de los hombres en el seno de una comunidad lingüística. Toda fenomenología de la experiencia moral no puede ser independiente de los significados usuales. Es aquí donde la filosofía hermenéutica engarza con las preocupaciones éticas...La ILE transmitieron...la convicción krausista de que la honradez natural, configurada como conciencia moral, hace posible el sentimiento de universalidad y humanidad. Sentimiento, por otra parte, que no excluye, sino que solicita la ciencia y la religión...prosigue Maceiras y cita a Sanz del Río: *Pero no basta hallar en la conciencia del deber la voz de nuestra naturaleza, el seguro de nuestra libertad, la luz del mundo moral, si no reconocemos en esa misma conciencia la voz y la ley de Dios, no vagamente pensada, sino claramente razonada, juntando al movimiento de la voluntad el conocimiento del Espíritu*”. Buero que bebe en las fuentes de la moral krausista y de la ILE, lleva a la práctica en su obra dramática tales principios éticos que le perfilan como un hombre honrado. En *Identidad y responsabilidad*, M. Maceiras, o.c., p.47 y 48.

*La habría hecho como hice otras. Y acaso la habría ganado hace tiempo. Pero entonces no habría sido una rebeldía, sino del **cumplimiento** sereno, con tu ayuda a mi lado, **de mi propio destino**".* En la vida se teje el destino no sólo con el pan, sino con la libertad.

La paradoja ontológica entre destino y libertad la expresa bien Kant en esta sentencia: "Los hombres deben, ante todo, convalidar el valor de "SER PERSONAS"; tal es su auténtico destino".³²⁸. Los reproches de Juan y Adela van "in crescendo" hasta llegar a la *verdad* –final que luego señalaremos- que, como en toda la obra de Buero, va ligada a la *libertad*, los vasos comunicantes de su cosmovisión. Las cartas boca arriba de la vida descubren la verdad de cada uno, de nuestra honestidad pende aceptarla o no. *Las cartas boca abajo* fue otra de las obras de Buero Vallejo representadas por alumnos de 2º de Ética, de BUP, curso 1983-1984. Imagen de la obra que muestra la diapositiva.

Alumnos de 2º de Ética representando Las cartas boca abajo I.B. Butarque de Leganés.



Hay un paralelismo entre Ibsen y Buero, en la dialéctica verdad-libertad, vista por R. de la Fuente: "*Ibsen no planteó obras de tesis sino conflictos psicológicos, casos de conciencia y la rebeldía del individuo contra el medio social... Por otro lado los dos temas fundamentales de las tragedias o dramas psicológicos del escandinavo*

³²⁸ *Lecciones de Ética*, o.c., p. 181. Roberto Rodríguez Aramayo, hace referencia en la introducción, p.16, al fragmento de Kant, *Moral Mrongovius II*, que encaja con el sentido de lo que dice Juan a Adela, la esperanza de ser una persona digna, un don nadie que pierde la autoestima y la confianza en sí mismo.

son **la verdad y la libertad**. Ibsen reacciona frente a la sociedad de su tiempo ofreciendo un teatro de profundidades, del interior del personaje, frente a la comedia superficial entonces imperante. **Buero ve una honda función social en el drama**, que tendrá utilidad, que hará el servicio de remover el espíritu del espectador, de **obligarle a pensar** completar y reconstruir el significado de lo que ha visto en las tablas, buscando desvelar la verdad íntima de los protagonistas, a través de una fórmula, la trágica, que será la que hará patente en la escena los problemas del hombre actual”³²⁹. Como ejemplo, Fabio, en *Diálogo secreto*, cuando responde a su padre: *mi madre me habría enfrentado con la verdad...* Gaspar responde a sus engaños: **Tú eres tu mentira**.

Para Buero: “Una de las más hermosas tragedias de nuestra época – “*Casa de muñecas*”, a la que el propio Ibsen subtitula “Tragedia del tiempo presente”³³⁰ - termina con una declarada incitación a la esperanza. La esperanza de que Nora y Helmer, aunque sea por “el mayor de los milagros”, acierten a encontrar los caminos de humana superación y convivencia que no supieron seguir, y de que, una vez encontrados, vuelven a unirse. Decía Kierkegaard: la tarea consiste en conservar el amor en el tiempo. Buero trata con rigor la realidad del matrimonio por amor, no por interés, en *La detonación*, Larra discute con su mujer Pepita sobre su matrimonio, él le dice que su deber es decir verdades, ella responde que su deber es velar por su familia. Lara le dice que le ayude: *Te consta que estoy teniendo una penosa lucha. Y que tengo miedo. Pero también esperanzas*. Después dice Larra a su mujer: Todo es racional en el animal privado de la razón. La hembra engaña al macho; porque no hablan, se entienden...”. Larra a su amante Dolores: *usted no ama a su marido, y él le es infiel. ¿A qué esperar? Yo cometí el error de casarme pronto y mal*. Buero Vallejo vislumbra la importancia social e institucional, tanto en lo moral como en lo jurídico, de la familia. En la familia se fraguan muchas tragedias de la vida, y a la vez es la cuna de esperanzas.

Para Buero, la tragedia: “Desde sus mismos albores en Atenas muestra una relación orgánica entre **necesidad y libertad**, de la que, se ignora por qué causa, sólo el primer miembro ha venido a considerarse significativo. No obstante, se nos ha enseñado desde Esquilo que **el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es en**

³²⁹ De la Fuente Ballesteros, Ricardo, *Ibsen y Buero: Hedda Gabler y Las cartas boca abajo*, en *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Actas III Congreso Literatura E. C, Málaga, Antropos, 1990, p.245

³³⁰ Encarna Fernández Gómez ha elaborado una excelente guía didáctica de esta obra para adolescentes, que editada por la Comunidad de Madrid, en 2007, ha sido enviada a todos los institutos de secundaria.

gran parte creación del hombre mismo, sino que, a veces, éste lo domeña. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos de los errores y excesos de los hombres”³³¹. Como en *La vida es sueño*, de Calderón, a Segismundo, la respuesta a los interrogantes metafísicos sobre vida, alma y libertad, de su famoso soliloquio, le viene de fuera de su torre-prisión. El pueblo le rinde sus armas para restaurar su legítima corona y quitársela a su padre que le encerró sin amor y educación, proclama el soldado que habla en nombre del pueblo en la Jornada III, escena III: “*Sal, pues, que en este desierto,/ejército numeroso/ de bandidos y plebeyos/ te aclaman: la libertad/ te espera; oye sus acentos/. ¡Viva Segismundo viva!. La libertad te espera*”³³².

María Zambrano, escribe al respecto en, *De la necesidad y de la esperanza*: “*Y son aquellos que gozan de la necesidad satisfecha quienes emprenden llevados de la esperanza negativa, el temor, – Buelo, en la cita indicada, dice en el renglón anterior: “la tragedia no sólo es temor, sino amor”,- la reacción ante la demanda de la necesidad. Los que resisten al mismo tiempo con su neutralidad impermeable a la libertad nacida y padecida por los que sirven a la esperanza pura. Rebeldes –como Juan-, pasivamente ante ella, por desconocimiento, por indiferencia; reaccionarios ante los gritos de la necesidad inmediata y atentos sólo a subrayar sus delirios... Es la prisión de la necesidad insatisfecha donde la esperanza a punto de convertirse en monstruo, habita asfixiada. El laberinto -de Greta-, el gran mito del alba de la cultura Mediterránea...responde tal vez a esta situación crítica en que la necesidad se convierte en cárcel de una esperanza, la misma vida, su aliento, su libertad, entenebrecida*”³³³. Es la experiencia que viven en su matrimonio Juan y Adela, sin amor.

³³¹ *El futuro del teatro y otros ensayos*, o.c. pag. 24. *La moral trágica y el destino*.

³³² Vemos en Buelo la interpretación de Evangelina Rodríguez, profesora de la Universidad de Valencia: “La segunda y más radical intuición hegeliana de Calderón estriba en el reconocimiento explícito de los costes de la verdadera libertad o *libre albedrío*. Al desarrollar su teoría de la tragedia en sus *Lecciones sobre Estética*, Hegel apunta a un concepto sufriente y contradictorio de la libertad que **«tiene como contenido suyo lo racional en general, la eticidad en el actuar, la verdad en el pensar»**. Y añade: *De lo universal forma parte, por un lado, lo en sí mismo universal y autónomo, las leyes universales del derecho, de lo bueno, verdadero, etc.; en el otro lado se hallan los impulsos del hombre, los sentimientos, las inclinaciones, pasiones y todo lo que en sí alberga el corazón concreto del hombre en cuanto singular. También esta oposición precede a la lucha, a la contradicción, y en este conflicto surgen entonces todo el anhelo, el más profundo dolor, la pena y la insatisfacción en general*”. La libertad surge así del reconocimiento del catálogo de necesidades que van desde las instituciones de la sociedad, el gobierno, el príncipe, la monstruosa razón de estado, la religión. “*Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto*”. Web www.cervantesvirtual.com.

³³³ Zambrano, M., “*Filosofía y educación*”. *Manuscritos*. Edición A. Casado y Juana Sánchez-Gey, Málaga, Ágora, 2007, en el artículo citado, p.127. Excelente selección de textos inéditos de M. Zambrano.

Con amor a su hijo desaparecido, dedica Buero su obra, *Lázaro en su laberinto*, en la que se escenifica el miedo a la libertad bajo la forma del miedo a la verdad del personaje principal Lázaro que, en uno de sus diálogos con su sobrina Fina, afirma: “**Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, de las que sueña tu filosofía**” (parafraseando al *Hamlet* de Shakespeare). La librería de Lázaro, llamada El Laberinto, que por casualidad dramática es un símbolo de la cultura, de la necesidad de la lectura y la de aprender cosas de los libros, pero también de los demás. Mediante la literatura de denuncia se puede transformar no sólo del hombre individual, sino de la sociedad. Uno de los personajes le recrimina a Lázaro los **laberintos de la conciencia** en que mete a todos los que le rodean. Germán le exhibe un libro: *Lo dice aquí y resulta que le va muy bien a lo que escribes. “Ediciones Laberinto”*. Pero en los laberintos hay que entrar y salir de ellos, Amparo. No hay que perderse en los que no conducen a ninguna parte.

O nos conducen a nosotros mismos, como interpelan los versos de Calderón de la Barca: “**¿Qué haré en tan ciego abismo, humano laberinto de mí mismo?** Buero en su Discurso de Ingreso en la Real Academia decía: “**Sacarnos de los intrincados laberintos en que nuestra especie sin paz anda perdida no es tarea que puedan cumplir por sí solos la poesía, la novela o el teatro; pero probado tienen que sí pueden despejar un tanto los extraviados caminos individuales o colectivos por los que vagamos cuando, a los deleites estéticos que nos brindan, los saturan y fecundan los dolores, las inquietudes y las esperanzas de los hombres**” (O. c, p. 1296). Para Mariano de Paco: “**el centro permanente de la dramaturgia de Buero es el hombre. Considerado como susceptible de transformación y mejora moral, capaz de salir de sus más intrincados laberintos. Pero el ser humano está determinado por su propia condición y por el mundo concreto en que vive**”³³⁴. Y en tres elementos básicos cifra todo su teatro:

<p>Hechos representados de los que participa todo espectador, en cuento individuo que ha de tomar decisiones en el <u>plano ético</u> respecto a su propia valoración de los hechos.</p>	<p>Personajes y espectadores como miembros de una colectividad que, a costa de su integridad personal, deben influir en el <u>plano social-político</u>. Todo ello exige compromiso social...</p>	<p>Un nivel metafísico que expresa las limitaciones del ser humano y hace visibles las <u>ansias de superación</u> frente a ellas y la relación con el <u>misterio que rodea al mundo</u>.</p>
---	--	---

³³⁴ Mariano de Paco, introducción a *Lázaro en su laberinto* de Buero, o.c., p.14.

La verdad es otra de las categorías ético-antropológicas del teatro bueriano, y en estas dos últimas obras citadas es la verdad y la mentira en la que viven instalados, cada uno a su manera, los protagonistas. Dice Buero, muy sabiamente, que la verdad está muy repartida, su dramaturgia está vertebrada en la indagación acerca del hombre.

En *Música cercana*, de 1989, hablan René y Alfredo –empresario que se encontrará con la tragedia por una operación financiera relacionada con las drogas, urdida por René su yerno y su hijo Javier-, Alfredo pregunta al René si es comunista, diciendo que él no es político, *René: Tendríamos que aclarar primero el significado de esa palabra para Ud. Yo me limitaré a decirle que en mi país las cosas tenían que cambiar y que estoy con ese cambio. Porque inquirir qué es o qué no es uno es la pregunta más difícil... Ningún hombre sabe a fondo qué es.* Es afirmación parece la pregunta metafísica por el ser del hombre, y nos recuerda a Schopenhauer: “*Excepto el hombre, ningún ser se sorprende de su propia existencia... Su asombro es tanto mayor cuanto por primera vez se encuentra ante la **idea de la muerte*** (Recordemos al personaje de *Historia de una escalera* ante la muerte de un vecino *Paca: No hay que llorar más. Ahora a vivir... Todos nos tenemos que morir. Es ley de vida*, y, en *Diálogo secreto*, Fabio dice que *Las hilanderas* de Velázquez es una *meditación de la muerte*), prosigue Schopenhauer: *...al lado de la finitud de toda existencia se le impone con mayor o menor fuerza la vanidad de todos nuestros esfuerzos. Con este asombro y estas reflexiones nace lo que se llama la necesidad metafísica, propia sólo del hombre, a quien podemos considerar, por lo tanto, un animal metaphysicum*³³⁵.

*Alfredo: ¡Ésa sí que es la gran pregunta! Yo me la hago todos los días. ¿Qué soy yo? ¿Cómo soy?*³³⁶ *René: Y yo, señor. Pero eso no me impide actuar como si lo supiera.* En *Luces de bohemia*, dice don Latino: *¡Yo no sé lo que soy!* Kant sintetizaba sus tres grandes interrogantes en uno *¿Qué es hombre?*, (el objeto supremo de conocimiento para sí mismo), y para Heidegger la pregunta metafísica sobre el ser, pero en Buero es el ser humano, lo primero, sería la *conditio sine qua non* de la posibilidad de la metafísica.

³³⁵ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, o.c., apéndice, complementos al primer libro, segunda parte, p.713. “*En efecto, en el estado natural de conciencia, el hombre se considera así mismo como algo que se entiende por sí sólo. Pero este estado no perdura, pronto, en el momento que empieza a reflexionar, se manifiesta en él el asombro ante el enigma del mundo, asombro del que necesariamente nace la metafísica*”. Para él los sacerdotes han explotado este anhelo metafísico.

³³⁶ E.R.Curtius cita a Hofmannsthal: *¿Dónde podrás hallar tu propio yo?. Contesta: Siempre en el hechizo más profundo que hayas sufrido. Hechizo para él, es una forma primitiva de vivencia de la humanidad grávida de sentido. Ensayos críticos sobre literatura europea. Seix Barral, Barcelona, 1959, T. I, p. 221.*

René participa en la oscura operación, que es motivo de separación de Sandra, hija de Alfredo, que le dice: *¡Todo te lo ofrezco! ¡Hasta vivir en tu país! ¡Hasta llevar más de lo que mi hermano te ha ofrecido para separarte de mi, y tu conciencia lo rechaza! ¡El dinero de Javier no, porque es más rápido y más seguro! ¡Para ése tienes otra conciencia!* Alfredo le interpela a René diciéndole que su país está corrompido, después de exigir a su hijo Javier que saque el dinero de la *porquería* en la que lo ha invertido, y que ha provocado muerte de Sandra, y René le responde que regresa a su país, donde *estamos intentando que los ricos no sean cada vez más ricos y los pobres más pobres... Pero allá la corrupción nace de la miseria, no de la riqueza.*

Veamos un genial texto sobre el poder demoleedor del dinero de Sófocles que, podría tener relación con su experiencia como “encargado de las finanzas de Atenas”, cuando Creonte habla del dinero: *“Ninguna institución ha surgido peor para los hombres que el dinero. Él saquea las ciudades y hace salir a los hombres de sus hogares. Él instruye y trastoca los pensamientos nobles de los hombres para convertirlos en vergonzosas acciones. Él enseñó a los hombres a cometer felonías y a conocer la impiedad de toda acción. Pero cuantos por una recompensa llevaron a cabo cosas tales concluyeron, tarde o temprano, pagando su castigo”.* “*Antígona*”, 295.

En *La llegada de los dioses*, en esta línea Verónica le dice a Felipe: *Tú y los tuyos estáis cegados por el dinero, y hasta vuestros más hondos sentimientos los medís por cheques. Pues el dinero os hundirá. Creáis prosperidad, sí. Y al tiempo, dolor. Enriquecéis al país y le robáis divisas para guardarlas en el extranjero... Saca el tema de la evasión insolidaria de capitales. Felipe: ¡También tu revolución tortura cuando guerrea o toma el poder! Verónica: Ésa no es mi revolución. Mi revolución despertará la grandeza de los hombres, o no será. Tendrá que hacerlo, si quiere evitar que vosotros aniquiléis el planeta.* De nuevo, sale a relucir los principios éticos de la auténtica moral revolucionaria, por la que Buero está verdaderamente preocupado. La grandeza de los hombres se cifra en la solidaridad, valor ético fundamental en Buero, como dice Urbano: *Y eso es el sindicato. ¡SOLIDARIDAD! Ésa es nuestra palabra*³³⁷.

³³⁷ Tischner, J., *Ética de la solidaridad*. Madrid, Encuentro, 1981. Tr. M^a José Rdguez. Para el autor la auténtica solidaridad es la de las conciencias, sólo educan los que tienen esperanza, y en el mundo del trabajo: “Surge la esperanza de que las cosas se puedan cambiar. Los hombres del diálogo de la solidaridad deben cuidar esta esperanza como se cuida a los ojos de la cara” (p.26). Analizando la relación del arte con el trabajo: “Algunos afirman que la evolución del trabajo debe desarrollarse en el

La crítica de Buero al sistema capitalista queda de manifiesto en esta obra, la dignidad no tiene precio, el hombre no sólo no debe ser destruido, como la naturaleza, -sacrificada en el altar de la tecnología, como decía Miguel Delibes- por el dinero, la avaricia, la ambición desmedida que lleva a la ruina no sólo a personas concretas, a personajes agobiados por el tener o ser, que decía Erich Fromm, sino a pueblos enteros. De nuevo, Machado: *“Todo necio confunde valor y precio”*. Dicho en palabras de Kant: *“En el reino de los fines todo tiene o un precio o una dignidad. Aquello que tiene precio puede ser sustituido por algo equivalente, en cambio, lo que se halla por encima de todo precio y, por tanto, no admite nada equivalente, eso tiene una dignidad. Lo que se refiere a las inclinaciones y necesidades del hombre tiene un **precio comercial**, lo que, sin suponer una necesidad, se conforma a cierto gusto, es decir, a una satisfacción producida por el simple juego, sin fin alguno, de nuestras facultades, tiene un **precio de afecto**; pero aquello que constituye la condición para que algo sea fin en sí mismo, eso no tiene meramente valor relativo o precio, sino un **valor interno**, esto es, **dignidad**”*³³⁸.

Otra dicotomía que constata Buero es la dialéctica entre la **cobardía** y la **valentía**. En *Lázaro en su laberinto*, dice uno de los personajes que cada *hombre valiente lleva dentro de sí mismo otro cobarde*, lo que ocurre es que en unos vence el miedo, y en otros, vence la virtud platónica de la fortaleza. Recordemos en *La Fundación*. Cobardía y valentía son cualidades mala o buena disposición del alma, vicio o virtud, presentes también en la mítica *Historia de una escalera*, parece, por tanto, que sea algo muy propio del carácter español. Y a veces, las circunstancias trágicas, obligan a algunas personas a convertirse en *Héroes a su pesar*, como bien ha escrito el valiente periodista José M^a Calleja, fruto de su experiencia dramática en el País Vasco.

La dictadura terrorista de ETA, jaleada por sus corifeos que la justifican han convertido en una gigantesca cárcel al País Vasco, estos **administradores de la muerte**, como llama Buero en *La Fundación*, a los torturadores y asesinos de la dictadura franquista, han privado, cínicamente, en nombre del derecho de autodeterminación, de la vida, y de todos sus derechos humanos a cerca de 850 personas en España, y han condenado a la muerte y exilio civil, en su propio país, a más de doscientas mil personas, suprimiendo sus derechos civiles y políticos, que invocan para ellos, y no

sentido que todo trabajo del hombre llegue a ser como el trabajo del artista: que nazca de la libertad y de la inspiración. El arte sería en este caso la esperanza del trabajador”, p.61. Esta es la línea de Buero.

³³⁸ Kant, *Fundamentación metafísica de las costumbres*, o.c., p. 92.

respetan para los demás, estos *adminis-traidores* de la humanidad –malhechores les llaman en Francia- manipulan el sentido auténtico del derecho a la autodeterminación de los pueblos indígenas de Naciones Unidas, exclusivamente, aplicable a los pueblos colonizados, como es el ejemplo del Pueblo Saharauí, secuestrado ahora por Marruecos. El problema de fondo es una cuestión de cobardía y valentía ante la injusticia. Esa hipócrita *moral revolucionaria* la critica Buero, entre otras obras, en *Lázaro en su laberinto*, por otros motivos, en este caso por los económicos de la moral burguesa.

La gran paradoja que Buero plantea es la relación de *libertad y justicia*. Creemos que comparte el enfoque de Miguel Delibes, en *La primavera de Praga*: “Aún es posible hallar en la tierra una fórmula de justicia en libertad; es más, que *la justicia en libertad es, en sí misma, la fórmula*. (La pretendida justicia se corrompe, si la libertad no la guarda; la pretendida libertad se esfuma, si la justicia no prevalece)”³³⁹. Cuando dice Asel: *La acción es impura/La injusticia es necesaria/para alcanzar la justicia...* El fin justifica los medios es el principio del pragmatismo político utilitarista, de naturaleza maquiavélica, que Buero trata de combatir, igual que Camus en su novela *Los justos*, quiere una ética y una justicia revolucionaria basada en los principios de la no-violencia, como Gandhi, y aplicada no sólo a la política, sino a la vida cotidiana. Por eso Juan, en *Las cartas boca abajo*, quiere sacar la oposición por sus propios **méritos y capacidades**, de acuerdo con el mandato constitucional, no olvidemos que la obra se estrena en 1981, la cuestión tiene vigencia moral y legal, Buero se opone al amiguismo y al enchufismo por ser una injusticia social. Juan se enfrenta con su mujer Adela, porque le recomienda al tribunal a sus espaldas, y no le considera digno de confianza como persona, y surge el conflicto trágico largo tiempo ocultado, **la verdad de su matrimonio: Adela no se casó por amor, sino por despecho**. Adela intenta utilizarle para sus fines sociales. Buero elabora dramáticamente toda una *antropología cultural*.

En la obra de Buero, algunos personajes muestran su voluntad de justicia, como D. Quijote, y afirman que “*el hombre es ante todo, voluntad*”, como decía Ortega, por ejemplo, en la obra *Llegada de los dioses*, uno de los personajes Margot ante la situación de injusticia en el mundo, contra la que no hay voluntad política de eliminarla, dice lo que haría falta es: *El triunfo de la voluntad sobre la desgracia*. Una sentencia del estilo de *Schopenhauer*, cuando escribe *El mundo como voluntad y representación*:

³³⁹ Delibes, M. *La primavera de Praga*. Barcelona, Destino, 1985, p. 13.

“Ya hemos explicado las nociones de **lo justo y de lo injusto**; podemos decir en pocas palabras que el justo es el que reconoce y acata el límite puramente moral que separa lo justo de lo injusto, en ausencia de ley o de otro poder que lo garantice; por consiguiente, y según nuestra explicación, el que no llega jamás a negar la voluntad en otro en la afirmación de su voluntad. El hombre justo no hará padecer jamás a un semejante suyo para acrecentar su propio bienestar, es decir, no cometerá crímenes, respetando siempre los derechos y la propiedad de los demás³⁴⁰. Así vertebra la ética de Buero, en el lamento de sus víctimas escénicas está su ideal: **el derecho de ser hombre**.

Ovejero analiza el conflicto de las facultades en la filosofía contemporánea: “El anti intelectualismo tiene hoy una atmósfera propicia, y la moda de que todo lo exagera y es la caricatura del progreso, hace que en estos tiempos al renegar de la razón, de la filosofía y hasta de la ciencia esté a la orden del día, que nos complazcamos en subvertir las nociones que más firmemente asentadas parecían. De ahí el gusto por la paradoja, el desprecio de la teoría y ese dinamismo desenfrenado y loco que da caracteres febriles a las sociedades modernas. **El culto de la verdad se ha extinguido. Nietzsche pudo decir “Nichts ist wahr, alles ist erlaubt. Nada es verdad, todo es lícito**. Es el principio del relativismo: cuya primera víctima es el propio hombre.

En la voluntad...es donde el hombre descubre la fuente del conocimiento verdadero, del que no nos engaña, todo esto a merced de la intuición inmediata y directa... A esa misma fuente han ido a beber todos los grandes apóstoles de la humanidad –entre los que vemos a Buero Vallejo-, todos los que han visto en la naturaleza humana algo más que un mero accidente cósmico, reconociendo la nobleza de su origen y la alteza de su destino. Pertenece, pues, Schopenhauer –nosotros incluimos también a Buero- a los que explican el mundo por el hombre y no el hombre por el mundo, y en este sentido él mismo llama a su sistema un macrantropismo, es decir, que vuelve a colocar el centro del universo en la conciencia del hombre”. Podríamos decir, con Ruiz Ramón que, toda la obra de Buero se cifra en la “**pasión por la verdad**”, sí: **la verdad del hombre mismo**.

³⁴⁰ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, traducida por E. Ovejero, profesor de la Universidad Central, Madrid, Aguilar, 1927, pág. 402. En la introducción hecha por el mismo traductor, se hace un completísimo análisis de la hispanofilia de Schopenhauer, en el que se hace destaca la raíz del pesimismo respecto a la humanidad de los poetas románticos, así como del agnosticismo imperante, XII ss.

E. Pajón cree que en *Esperando a Godot*³⁴¹, los que interpretan a Godot como Dios, reducen el texto a un símbolo religioso; el mismo Beckett interrogado sobre la identidad de Godot, contestó: “*si lo supiera lo habría dicho*”, y prosigue E. Pajón: “*La fórmula en que desemboca la cultura europea, uno de cuyos extremos representa Beckett, según la cual el mundo carece de fin y de orden; el orden que descubrimos en él está creado por el hombre, tiene una respuesta en la cultura española: si el orden del mundo ha sido creado por el hombre, el hombre es capaz de orden*”(o.c., p.397).

Otro ejemplo, sería “*Un Hombre es un Hombre*”, de Bertolt Brecht, cuyo título habla por sí mismo, es la historia de un hombre que fue a comprar pescado, pacíficamente y se encontró en el camino, con unos soldados del ejército colonial inglés que le convirtieron en soldado. Una tragedia del hombre europeo de nuestro tiempo. “*¿Puede hacerse cualquier cosa de un hombre?*”. “*¿Es un hombre igual a otro? ¿Es un hombre intercambiable?* Preguntas que responde Buero a lo largo de su obra, en la que vemos la huella de humanidad de Brecht que denuncia el desorden del militarismo.

Y el orden de Buero está en el ordo amoris (¿S. Agustín o M. Scheler?): “Somos, querámoslo o no, **animales esperanzados**, y cuando se nos cierran todos los caminos vivimos una agonía que viene a ser como la cara negativa de la **esperanza que se obstina en latir en nuestro corazón**...Se espera siempre. **Se espera incluso sin creer en la realidad de lo que esperamos**. Se espera porque la esperanza es una tensión del hombre, un modo de ser humano, independiente de la probabilidad racional de realizarla”³⁴². Se revela así, nuestra **condición esperanzada**. El hombre de Buero, el

³⁴¹ Encontramos un paralelismo entre el famoso final de *Esperando a Godot*, y una situación absurda narrada por **Nietzsche** en *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, 4ª conf., en la que hablan dos amigos filósofos debajo de un abeto y cae una piña delante de uno de ellos: “Al verse interrumpido de ese modo, el filósofo alzó la cabeza y sintió a un tiempo la noche, el frescor, la soledad. “Pero, ¿qué hacemos aquí?”, dijo a su acompañante. “Ya ha oscurecido. **Hemos esperado tanto tiempo inútilmente**. Ya sabes a quién esperábamos aquí: pero **ahora ya no vendrá nadie**. **Hemos esperado tanto tiempo inútilmente: vayámonos**”. Barcelona, Cuadernos Tusquets, 2000. Introducción G. Colli, trad. Carlos Manzano, p. 121.

³⁴² Respecto a esto es lúcida la crítica de A. Iniesta, por un lado, a la visión de Laín Entralgo de la esperanza en el teatro de Buero –que veremos luego en este apartado–; y por otro, a la idea de Buero de que “no se escribe para desesperanzar a los espectadores, sino para que estos edifiquen dentro de sí la protesta y la esperanza frente a eso (la tragedia como catástrofe sin salida). Por eso, para mí, toda tragedia es positiva”, en la entrevista de V. Márquez Reviriego a Buero, en Triunfo, año XXXV, nº 11. Para Iniesta: “Sin embargo, por encima de la opinión de sus estudiosos y aun del propio Buero, nosotros necesitamos ver emerger de sus dramas la esperanza. Y no la terminamos de ver. Quizá nuestro error consista en una actitud extremadamente racionalista, en el peor sentido del término –en cuanto extremado-. Porque, contra lo que representa esta opinión también son muchos los que se han levantado invocando el vitalismo de Bergson, de Sartre y de Camus, como definitiva superación del estancamiento pesimista a que el racionalismo nos había llevado. Podemos aceptar con L. García Lorenzo y otros, que “visceralmente” somos animales esperanzados. Quizá lo seamos, “visceralmente”. Pero no siempre

personaje en el escenario, se debate en un combate entre la desesperación y el miedo; la confianza y la esperanza en sí mismo. Nunca es tarde si la esperanza es buena.

Volvemos a María Zambrano, la pensadora de la aurora: “*Si el hombre se diferencia del animal es porque anhela, es porque más allá del anhelo, como su foco, está la esperanza... Decir esperanza es señalar algo concreto, la concreción de un esperar constante, ininterrumpido, como el latir del corazón. Se puede decir que no tiene esperanza o esperanzas, mas no que no se espera, y la desesperación es la precipitación de la esperanza, un salto de la esperanza en el tiempo... Y es que el hombre no vive sin una cierta imagen de sí mismo, es como si ser sí mismo al fin, fuese el término secreto de su esperanza, el lograrse del todo*”³⁴³. Es la esperanza trágica.

Hemos nombrado la palabra esperanza que, desde el mito de Pandora, es la única arma que le queda a la humanidad frente a sí misma, y una obra emblemática donde se trata es *Hoy es fiesta*, en la que una humilde mujer Doña Nieves, hace una cálida afirmación que vertebra la obra: *Hay que esperar... Hay que esperar siempre... La esperanza nunca termina... Creamos en la esperanza... La esperanza es infinita. Manola: ¡Qué palabras más preciosas!* Paradójicamente, el contexto es, en apariencia, un diálogo intrascendente de varias vecinas que están jugando a las cartas, pero bajo la mesa corre la vida con su verdad trágica, la alétheia que se desvela a lo largo del drama, en la aparente e insulsa vida cotidiana anida latente la verdad de cada ser humano. ¿Pero en qué o quién ponemos nuestras esperanzas? ¿En el dinero? La carta que levanta *D. Nieves*: el as de oros. Aparece la lotería como la esperanza social de los pobres.

Aparece *Silverio* con su secreto del pasado que le angosta su futuro, quería ser pintor o científico, y no fue nada por su egoísmo y falta de voluntad, mediatizado por su mujer Pilar, angustiada por una tragedia familiar, la muerte de su hija que les atormenta su vida de manera soterrada. Se muestran los valores cívicos de solidaridad y convivencia de la comunidad de vecinos, junto a la amistad, como *Silverio* y *Elías*, al que confiesa que su mujer envejece, y además de la sordera, otra limitación humana, la artrosis. Sin la amistad de *Elías* habría sido peor para *Pilar*, dice *Silverio*: ¡Porque

racionalmente. Y lo real es que somos animales racionales. Desde ese p. de v., desde el fondo de nuestras exigencias racionales, fondo deficiente y menesteroso, no vemos posible deducir de las tragedias de Buero la esperanza a que tanto nos urge en el resto de sus escritos”. En A. Iniesta Galvañ, *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 2002, pág. 324. .

³⁴³ María Zambrano, *Persona y democracia*, o.c., p.64, 65, 67.

necesita sentirse un ser humano entre seres humanos!... En la vida todo es tan oscuro, y tan misterioso... Decía Miguel de Unamuno que en: “La libertad está en el misterio; la libertad está enterrada hacia adentro y no hacia fuera”³⁴⁴. Silverio: Y los hombres somos tan pequeños. Quizá cada uno tiene sólo un día, o pocos días, de clarividencia y de bondad. Pero hay días en que a todos nos sale afuera lo peor, las cosas más brutales e inconfesables. Días en que nos convertimos en otra persona. Una persona odiosa, que llevábamos dentro sin saberlo. Y esa persona somos nosotros mismos...

Creemos que esta inclusión del término persona en tres frases de Silverio, supone una noción de Buero del personalismo comunitario de E. Mounier, ya que coincide con la definición que da: “Una persona es un ser espiritual constituido como tal por una manera de subsistencia por la adhesión a una jerarquía de valores libremente aceptados, asimilados y vividos por un **compromiso de responsable** y una constante **conversión; unifica así toda su actividad en la libertad** y desarrolla, además, a **impulsos de actos creadores, su vocación**”. Hemos titulado el compromiso con el hombre de Buero, pensando en este sentido de Mounier, pues vemos, en la tramoya antropológica de la obra dramática de Buero, a la persona humana como el verdadero sujeto humano de su teatro. En *Diálogo secreto*, se habla de la **condición de persona**, y Gaspar y Aurora se reprochan quien práctica la moral burguesa o moral revolucionaria, luego Gaspar dice a Fabio que asuma su responsabilidad en su fracaso como pintor, y no eche la culpa a la sociedad, le dice: *No creas que eso de la “moral” individual es siempre burgués. Nosotros teníamos nuestra ética personal. Y todavía confío en ella*”.

Prosigue Mounier: “La persona siendo la presencia misma del hombre su característica última, no es susceptible de definición rigurosa. Ante las objeciones que se hacen al personalismo, es preciso admitir que hay gentes que son “ciegas a la persona”, como otras son ciegas a la pintura o sordas a la música, con la diferencia de que éstos son ciegos responsables, en cierto grado, de su ceguera: la vida personal es una conquista ofrecida a todos, y una experiencia privilegiada, al menos por encima de cierto nivel de miseria. Digamos inmediatamente que a esta exigencia de una experiencia fundamental el personalismo añade una afirmación de valor, un acto de fe: la afirmación del valor absoluto de la persona humana... El primer deber de todo hombre, cuando los hombres por millones son separados de esta forma de la vocación

³⁴⁴ Cfra. Cerezo Galán, o.cit. pág. 85. Todo esto se lo plantea en el ensayo *El secreto de la vida*.

humana – el teatro de Buero es testimonio inequívoco de la defensa de la dignidad de la persona humana- **no es salvar su persona, sino comprometerse en cualquier acción que permita a estos proscritos** –los personajes lisiados por las limitaciones y dignos de **compasión** que Buero muestra en todas sus obras-, *hallarse de nuevo situados ante su vocación con un mínimo de libertad material. La vida de una persona, como se ve, no es una separación, una evasión, una alienación, es presencia y compromiso*³⁴⁵.

Prosigue la teoría del personaje real, diría yo, de Mounier, con las máscaras superpuestas de mi personalidad que aparecen como: **”personajes que yo represento, nacidos de las nupcias de mi temperamento con mi capricho, que han permanecido ahí o han vuelto a aparecer por sorpresa: personajes que yo fui, que sobreviven por inercia, o por cobardía; personajes que yo creo ser, porque los envidio, o los recito, o los dejo imprimirse en mí por efecto de la moda; personajes que yo querría ser, y que me aseguran una buena conciencia porque creo serlos. Tan pronto uno como otro me dominan: y ninguna me es extraño, porque cada uno aprisiona una llama tomada del fuego invisible que arde en mí; pero cada uno me sirve de refugio contra este fuego más secreto que iluminaría todas las pequeñas historias, que disiparía todas las pequeñas avaricias...** Todo un retrato de la galería de personajes de Buero. Concluye Enmanuel Mounier: *...”Despojemos a los personajes, avancemos más profundamente. He aquí mis deseos, mis voluntades, mis esperanzas. ¿Es ya éste mi yo?, (la pregunta que Buero se plantea a lo largo de toda su vida y su obra, que nos preguntamos todos). Esta unificación progresiva de todos mis actos, y mediante ellos, de mis personajes o de mis situaciones, es el acto propio de la persona”*. El dramaturgo cree en sus personajes.

Y para completar este bosquejo antropológico de Buero, sin duda, está la gran musa de la filosofía española que le ha inspirado: María Zambrano. Veamos su visión integradora: *“La persona, como su mismo nombre indica, es una forma, una máscara con la cual afrontamos la vida, la relación y el trato con los demás, con las cosas divinas y humanas. Esta persona es moral, verdaderamente humana, cuando porta dentro de sí la conciencia, el pensamiento, un cierto conocimiento de sí mismo...*

³⁴⁵ Mounier, E. *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid, Taurus, 1976. Tr. J. D. Glez. Campos, p. 59,60,63-4. Queremos recordar el concepto de comunidad de Mounier, perfectamente aplicable a Buero: *Reservaremos el nombre de comunidad a la única comunidad válida y sólida, la comunidad personalista, la que es, más que simbólicamente, una persona de personas*”, p.79. Los personajes teatrales imaginarios actúan como personas en el escenario. Pero **“No puede esperarse que todos los hombres consientan en convertirse en personas para construir una ciudad”**, p.80. Buero comparte la antropología personalista y de algún modo, el idealismo comunicativo de Habermas, en el sentido de la comunidad ideal de personas.

cuando recoge lo más íntimo del sentir, la esperanza”... ..“*La persona es algo más que el individuo; es el individuo dotado de conciencia, que se sabe a sí mismo y que se entiende a sí mismo, como valor supremo y como última finalidad terrestre*”. (...) “Este ser persona no penetra de igual modo en la vida de cada uno, de que no es igualmente activo en todos, de que **no todos han despertado al ser persona. De que siendo la persona nuestra íntima, única verdad, podemos dejarla inerte como yacente y dormida; se requiere la decisión de invocarla y un vez despierta, vivir desde ella**”³⁴⁶.

Silverio le dice a Elías que tiene un secreto..., éste el dice: *Los secretos se cuentan siempre*. Vuelve la esperanza con Tomasa que repite lo de Nieves cuando echa las cartas: *Hay que esperar siempre*. La lotería tiene que tocar a Silverio y Balbina... Tomasa: *A Uds. se lo digo yo que parece como si no esperasen nada de este mundo. ¡Pues, hay que esperar, qué demonios! Si no, ¿qué sería de nosotros?* Una clara alusión a la esperanza inmanente de la que sería el más alto representante del siglo XX E. Bloch, con su *Principio Esperanza*, del que Buero bebe sin duda como humanista. De nuevo, Silverio, después relatar el itinerario interior que ha marcado su vida familiar, necesita del amor y el perdón de su mujer por el error de su vida: ser cómplice de la muerte de la hija de Pilar, no suya, por una negligencia que le costó la vida. De ahí que para Silverio diga *Hoy si es un verdadero es día de fiesta para mí*, por lo que tiene de esperanza, no por la algarabía de la lotería, el falso gordo imaginario que habría tocado. Silverio tiene que revelar la tragedia que lleva dentro, tal vez, todos llevemos alguna en la vida, consciente o inconscientemente, y después de hablar con Daniela y animarla a casarse con Fidel, por amor, le habla del sufrimiento, otro elemento antropológico junto a la paciencia y el **devenir del tiempo**, que es *una cosa tremenda*, dice Silverio.

Silverio: *De cara al proscenio mira al cielo, baja la cabeza y murmura* - hallamos aquí una excelente acotación de Buero, que hace hablar al escenario, un efecto de inmersión que viene a continuación, otra perla de la antropología estética, al hablarse a sí mismo el personaje, recordemos el concepto de filosofía para Platón, el diálogo del

³⁴⁶ *Persona y Democracia*, o.c., p.78, 103, 125. Zambrano, en *Los bienaventurados, Las raíces de la esperanza*: “**La esperanza es el fondo último de la vida, la vida misma** –diríamos- *que en el ser humano se dirige inexorablemente hacia una finalidad, hacia un más allá, la vida que encerrada en la forma de un individuo la desborda, la trasciende. La esperanza es la trascendencia misma de la vida que incesantemente mano y mantiene el ser abierto...Y esto, toda situación sin salida puede ser relativizada, es lo que se descubre a la luz de la esperanza...La esperanza inasible es un puente entre la pasividad, y la acción, entre la indiferencia que linda con el aniquilamiento (Larra en La detonación) de la persona humana y la plena actualización de su finalidad*” (Silverio, *Hoy es fiesta*). Madrid, Siruela, 1991, p.100.

alma consigo misma- *Sólo. A ti te hablo. A ti, misterioso testigo, que a veces llamamos conciencia... A ti, casi innombrable, a quien los hombres hablan cuando están solos sin lograr comprender a quién se dirigen...* En el inmortal *D. Juan Tenorio*, del romántico José Zorrilla, en Acto II, esc. II, v. 3428/3431, dice a D. Juan, la estatua de *D. Gonzalo*: “*Que la divina clemencia / del Señor para contigo / no requiere más testigo / que tu juicio y tu conciencia”.* ...¿*Tiene algún sentido este extraño día de fiesta? ¿Debo entenderlo como un día de esperanza y de perdón? ¿Habrá sido quizá rescatada la vida de aquella niña por la de Daniela?... Por quererme a mí mismo, deshice mi vida. Aunque es tarde, he de rehacerla. He sido un malvado, y después un cobarde.*

El tema de la **conciencia** moral es decisivo en los personajes de Buero, José Luis López Aranguren, en su *Ética*, dice que la unión entre ética y metafísica: “*Tiene lugar cuando lo ético se transporta al plano de la metafísica y se funde se confunde con ella...La conciencia moral denuncia la deficiencia ontológica del hombre en cuanto hombre...La misión de la filosofía consiste en trascender siempre hacia la subjetividad. La libertad, la elección y la decisión de las situaciones-límites, de las tensiones, desgarramientos y contradicciones de la existencia –que se dan como vemos en todos los personajes del teatro de Buero-, constituyen el tema de esta filosofía sin contenido metafísico o con un contenido metafísico cifrado y, y por tanto, indecible”.* Es lo que dice Silverio respecto a la *casi innombrable*, conciencia, y encarna emblemáticamente, como Velázquez, el concepto de Aranguren de actitud ética que diferencia de la actitud religiosa: “*Entendemos por actitud ética el esfuerzo activo del hombre por ser justo, por implantar justicia. Entendemos por actitud religiosa la entrega creyente, confiada amorosa a la gracia de Dios*³⁴⁷. Buero Vallejo es un ejemplo singular de la actitud ética.

Le llama Pilar que quiere estar con él, le ha visto alegre y siente que fuese lo que fuese, ya no le tortura, cuando Silverio decide confesarle su maldad... y exclama: *Yo también me atrevo a esperar.* (Similitud de la expresión con el lema kantiano de la

³⁴⁷ Aranguren, J. L., *Ética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, p. 93, 104. Sobre el tema de la conciencia dice Kant, en las *Lecciones*: “*La conciencia moral es un instinto de juzgar válidamente conforme a unas leyes morales; este instinto emite una sentencia judicial y, al igual que el juez en el tribunal, sólo puede absolver y castigar, más no recompensar*”, o.c., p.171. Por último, citaremos un excelente estudio de Rodolfo Mondolfo, *Rousseau y la conciencia moderna*. Para Rousseau: “*Demasiado a menudo la razón nos engaña... pero la conciencia no nos engaña jamás*”. Buenos Aires, Eudeba, 1962, p.42. Así lo vive Silverio. Para profesor Del Vecchio: “*El profundo sentimiento de la naturaleza que inspiró a Rousseau, fue en él, sustancialmente, una sola cosa con la conciencia del infinito valor de la persona humana, convirtiéndose, en fin, en la intuición de lo que hay de ulterior y sobrepuesto al fenómeno, sea en el mundo exterior como en el ser subjetivo*”; o.c., p.29. Vemos en Silverio la relación conciencia y verdad en relación con la persona, tema tratado por R. Guardini, *Mundo y persona*, Madrid, Encuentro, 2000, p. 98s.

Ilustración, ¡*sapere aude!*, ¡*atrévete a saber!*). *Pilar*: ¿No lo notas? *Silverio*: ¿El qué? *Pilar*: Es como una ***alegría grandísima que nos envolvese a los dos.*** Pilar se desvanece entre sus brazos, le dice que se le pasará, Silverio, horrorizado, le dice: *Sólo tu boca podía decirme si tengo perdón...Tú lo eras para mí todo y estoy sólo.* *Doña Nieves*: Hay que esperar... Hay que esperar siempre... La esperanza nunca termina... Creamos en la esperanza... **LA ESPERANZA ES INFINITA.** Desciende el telón lentamente.

La esperanza es, sin duda, uno de los valores éticos y antropológicos claves de Buero, traemos a colación a uno de los grandes filósofos existencialistas del siglo XX, escritor y dramaturgo, Jean Paul Sartre, el cual en su primera obra dramática, *Barioná, el Hijo del Trueno. Misterio de Navidad*, escribe como si de un creyente se tratara. Esta pequeña obra de teatro fue escrita en un campo de concentración a petición de un grupo de curas prisioneros, como él mismo aclara, en octubre de 1962: "El hecho de que haya tomado el tema de la mitología del cristianismo no significa que la dirección de mi pensamiento haya cambiado siquiera por un momento durante el cautiverio. Se trataba de simplemente, de acuerdo con los sacerdotes prisioneros, de encontrar un tema que pudiera hacer realidad, esa noche de Navidad, la unión más amplia posible entre cristianos y no creyentes"³⁴⁸. La obra es un canto a la esperanza, escrita con la belleza trágica de quien no cree en Dios o no se ha manifestado todavía...

Veamos dos textos muy significativos de Sartre, que pueden relacionarse con Buero: "El mundo no es más que una caída interminable, el mundo no es más que una mota de polvo que no termina nunca de caer. **Las personas y las cosas aparecen de repente, en un punto de la caída y, apenas, aparecidos, son arrastrados por esta caída universal...La vida es una derrota, nadie sale victorioso, todo el mundo resulta vencido; todo ha ocurrido para el mal siempre y la mayor locura del mundo es la esperanza**"... El personaje *Baltasar*, le dice a Barioná: *Y todo ese porvenir del que el hombre está amasado, todas las cimas, todos los horizontes violetas, todas las ciudades maravillosas que le deslumbran sin haber puesto nunca en ellas sus pies, todo eso, es la Esperanza. La Esperanza. Mira a los prisioneros que están ante ti, que viven en el barro y el frío. ¿Sabes lo que verías si pudieses adentrarte en su alma?... La Esperanza es lo mejor de ellos mismos*" (o. p.77 y 110, Cuadro IV). Al final de su vida, en una

³⁴⁸ Sartre, J.P., *Barioná, el Hijo del Trueno. Misterio de Navidad*, o.c., p.57, ver nota 185. Para José Ángel Agejas esta es una obra esperanzada y esperanzadora. (Sartre dijo que su ateísmo era provisional).

entrevista de Benny Lévy, en *Le Nouvel Observateur, El País*, 27-IV-1980, referencia que agradezco a J. Arroyo Catedrático de Filosofía de Instituto, Sartre lamenta el estado del planeta y de los pobres de la tierra, que recuerda a las descripciones de Buero, sobre el hambre y la guerra, dice J. P. Sartre: “*El mundo me parece feo, malo y sin esperanza. Esta, esta es la desesperación tranquila de un viejo que morirá con ella. Pero injustamente resisto, y sé que moriré con la esperanza. Es preciso tratar de explicar por qué el mundo de ahora, que es horrible, sólo es un momento en el largo desenvolvimiento histórico, que la **esperanza** siempre ha sido una de las fuerzas dominantes de las revoluciones y de las insurrecciones, y cómo abrigo **todavía la esperanza como mi concepción del futuro**”.* Sartre como Buero, cree en la esperanza.

Otro filósofo de la esperanza, en este caso trascendente, y dramaturgo, Gabriel Marcel, escribe sobre el misterio del hombre, y el primero en diferenciar entre problema y misterio, ahora, vamos a referirnos al misterio de la esperanza, después de hablar de la desesperación y el suicidio que, trata también Buero en su obra, dice: “*Sigo persuadido de que es en el drama y a través del drama donde el pensamiento metafísico se capta a sí mismo y se define en concreto. Jacques Maritain sobre el Problema de la Filosofía Cristiana, dijo: “Nada más fácil para una filosofía que ser trágica; no tiene más que abandonarse a su peso humano”, alusión a Heidegger... Estamos en el centro del **misterio ontológico**... Se podrá decir: pero, después de todo, este optimismo del progreso técnico está animado por una gran esperanza. ¿Cómo puede conciliarse esto con una interpretación ontológica de la esperanza?”*³⁴⁹. De la humildad y el orgullo ya hemos hablado en la obra de Buero, ahora, Marcel apela en otro sentido al orgullo como vanidad de Spinoza, en su *Ética*, (III, Definición XXVIII). ¿Cuál es la naturaleza de la esperanza bueriana? Responderemos con la interpretación de un amigo de Buero: Laín Entralgo.

De esperanza sabía, entre nosotros, el egregio médico-humanista, Laín Entralgo, que dio una excelente conferencia en el Teatro Español, con motivo de la representación *El Concierto de san Ovidio*, que fue publicada por la Revista *Cuenta y Razón*, nº 27 (mayo-1987), titulada: “*La vida humana en el Teatro de Buero Vallejo*”. Dice Laín: “*Con la deficiencia como nota ontológica, con la decisión como nota ética, con la esperanza como nota histórica, así es la vida humana –así la veo yo, por lo*

³⁴⁹ Marcel, G., *Aproximación al misterio del ser*, Encuentro, Madrid-1987, p. 50, 58, trd. J. Luis Cañas. Ver de J. L. Cañas, *Gabriel Marcel: filósofo, dramaturgo y compositor*. Editorial Palabra, Madrid-1998.

menos- en el teatro de Buero Vallejo. Con frase que Heidegger hizo famosa, Hölderlin dijo ser “poeta en tiempo menesteroso”. Dramaturgo en tiempo menesteroso ha sido y sigue siendo Antonio Buero Vallejo. Como espectadores de su teatro, como españoles de ese tiempo, agradezcámoslo”.

Para Laín Entralgo, Buero recrea, simboliza y muestra. Esquematizamos en el cuadro estas tres notas esenciales:

“Nota ontológica”: la deficiencia.	“Nota ética”: la decisión.	“Nota histórica”: la esperanza.
--	--------------------------------------	---

La **deficiencia** puede ser falsa cuando el ser vivo la tiene por naturaleza, hay limitaciones en los sentidos, por ejemplo, el topo tiene ceguera para las figuras. Laín se centra en *deficiencia verdadera*, la humana, que contiene dos modos básicos: la **deficiencia física**, que está presente en múltiples personajes, por ejemplo, el daltonismo de Fabio en *Diálogo secreto*, que se ríe de sí mismo cuando le atribuyen esa tara. Laín también se refiere a la **deficiencia social**: “La carencia de algún bien que es de justicia poseer: libertad, dignidad social, holgura, vida suficiente. **Es la que sufren los vencidos, los oprimidos que integran este mundo de tantas piezas de Buero...**

Las dos principales deficiencias físicas son la ceguera y la sordera, psicorgánicas, y la expresión simbólica. Por eso, diríamos que no hay peor ciego que el que no quiere ver, ni peor sordo que el que no quiere oír, por esta razón decía el gran médico y humanista Juan Rof Carballo, que sólo “*vemos con nuestras cegueras*”. Laín concluye que simbolizan dos cosas: “*La constitutiva limitación de nuestra realidad en tanto que hombres...El mundo es una cárcel limitante... La vida, incluso vida en libertad, es ir de una cárcel a otra...* Otro aspecto es: “*La necesidad en que nos vemos, ante la existencia de ese límite, de vivir como problema nuestra limitación, nuestra honestidad, nuestros conflictos... Ciegos, sordos, mudos, mentirosos, cobardes, asesinos.*

La **decisión** es el modo factual de ejercitar la libertad. Los hombres decidimos día a día, esa es *elemental verdad*. Para Laín hay decisiones *cognoscitivas, estimativas, operativas, morales...* y prefiere, más que la división de Doménech de activos y contemplativos, la dialéctica entre el señor y el siervo: *Para Hegel, que en tal dialéctica quiso ver lo esencial de la relación interhumana, es señor el que, prefiere la*

libertad a la vida, y siervo el que prefiere la vida a la libertad (un atisbo de la Herrenmoral nietzscheana). Sin embargo, Laín, ve más complicada la decisión del ser humano ante las deficiencias físicas y sociales, y ve tres actitudes cardinales: **la rebeldía, la resignación y la acomodación**. En la primera hay personajes que se rebelan contra esa deficiencia para *ser íntegramente*, con su modo *personal*. Diríamos que es una **sana rebeldía**. Otro modo es la *psicológica* de afrontarla es, dice Laín, la *invención de ficciones que compensen la deficiencia de que se trate, como sería las pinturas negras de Goya frente a su sordera*. En la segunda, hay cuatro modos de resignación:

Resignación <i>ingenua/sacrificada.</i> <i>Respeto y ternura hacia el personaje de la madre, en El tragaluz.</i>	Resignación <i>acomodatícia, La Abuela en La doble historia del Doctor Valmy, Duaso en El sueño de la razón.</i>	Resignación <i>falsamente superadora, como recrimina Ignacio a Juana en La ardiente oscuridad.</i>	Resignación <i>dignamente superadora por el amor, un ejemplo es Pilar, la sorda de Hoy es fiesta.</i>
---	--	--	---

En la tercera respuesta o actitud ve Laín, la acomodaticia, en tres modos:

La sumisión servil de don <i>Homobono</i> en <i>La detonación</i> . (¿Todos los personajes cobardes?)...	La sumisión reticente, que desoye la conciencia, como el <i>doctor Arrieta</i> en <i>El sueño de la razón</i> .	La sumisión táctica de quienes se sirven de ella para trepar: <i>Vicente</i> en <i>El tragaluz</i> . <i>Max, Fundación</i> .
---	--	---

Laín dice que la decisión ética, antes que distanciamiento, como el teatro de B. Brecht es, en Buero, una *coejecución, en el sentido que Max Scheler dio a esta palabra* (la íntima necesidad que el hombre tiene que de mutua acogida y entrega). La **esperanza** es la tercera categoría de la vida humana de carácter histórico: “*la esperanza de lo último*”, “*de la cabal satisfacción de nuestras deficiencias*”.

La esperanza <i>aprobemática</i> nunca es enteramente cierta, es la esperanza de los cristianos, de marxistas, y de judíos. <i>Es lo último que se pierde.</i>	La esperanza insegura, pero real , a pesar de todo, <i>in spe contra spem, de S. Pablo</i> , implica angustia de que lo esperado no sea así. <u>Es la esperanza trágica.</u>	La pretensión de desesperanza , la filosofía del absurdo, la vida humana como pasión inútil, Sartre, Camus, Leopardi, Moran, G. Benn.
---	--	--

La *esperanza trágica* de Buero, la retomaremos con Laín, en *El compromiso estético*.

Por último, el profesor J. Paulino en su artículo: *El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Buero Vallejo*, escribe: “Esa tensión dramática del conflicto entre el individuo y la sociedad se nos ofrece también en una tensión formal –que recorre todo su teatro- entre la presentación más objetiva, **realista** y aun costumbrista de la fábula dramática, con su acción continua y cerrada; y la representación más **simbólica** y subjetiva, interior, donde el contenido de la conciencia se hace patente de manera alucinatoria para el personaje y para el espectador.

Pues considero que el **juicio escénico** –como representación teatral de un juicio ético sobre las acciones humanas, su justificación y su falseamiento, conjuntamente en el plano individual y social- configura uno de estos juicios dramáticos en el teatro de Buero. Pero precisemos que no se trata de un juicio o idea sobre algo particular (opinión política, sistema social, laboral...) Se trata del **juicio ético como categoría de orden universal**. Este creo que es el mensaje esencial de Buero en este punto: la necesidad de una perspectiva moral (que no moralista, se puede decir ética) sobre las conductas humanas, atendiendo a toda su complejidad, en la cual se afirma o niega algún sistema de valores imprescindibles para la vida. ...Velázquez, conciencia crítica sobre el escenario, desenmascara la falsedad y muestra la verdad en la coherencia de su discurso (verbal y vital). Y ésta es función determinante que tendrán los juicios en la obra de Buero, según la intención que él mismo ha explicitado para su teatro: hacer patente la verdad como desvelamiento (alétheia), quitando máscaras que la convención social ha ido fabricando. O, a la inversa, podemos decir que la función veredictiva del teatro de Buero encuentra su instrumento de expresión escénica plenamente adecuado en la escenificación de un juicio... Y con esto, necesitamos establecer la relación entre la tragedia y el juicio. La tragedia es una percepción vital que se hace perspectiva dramática y el juicio es el modelo dramático adecuado para dar cuenta de ambas, percepción y perspectiva³⁵⁰. Queda patente la visión dramática de la verdad y la libertad.

³⁵⁰ Paulino, J., *El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de A. Buero Vallejo*, en *Fª y Literatura*, o.c., p. 94, 96, 98, 107. Alude a la metáfora de Pérez Minik, el *realismo procesal*, por el que Buero habría abierto un proceso a gran parte de nuestro país desde su tribunal escénico del T. Español.

La última palabra se la damos a Buero cuando hace un *retrato del hombre honrado* en *Diálogo secreto*, que sintetiza de modo inmejorable lo que realmente siente como la norma moral, es su *principio esperanza*, parafraseando a E. Bloch, traducido al lenguaje del hombre que deberíamos ser, la utópica *esperanza en nosotros mismos*, cuando Aurora discute con su madre Teresa sobre la personalidad auténtica de su padre, y su esposa dice que es excepcional, ante la sorpresa de la hija que le cree un farsante:

Excepcional es el hombre que nunca ha mendigado un puesto; el que no adula a quienes pueden favorecerle ni se aprovecha de una peseta que no sea suya en un mundo de ladrones; excepcional es el hombre desprendido que tiende la mano a quien lo necesita, ampara a un Gaspar cualquiera y apoya acciones justas aunque le perjudiquen. Excepcional es... quién sabe dar a los suyos plenamente el más difícil de los sentimientos..., y sabe hacerse querer por ellos... con todo su corazón.

El mismo Buero en su ensayo, *Sobre mi teatro*, escribe esta idea que vertebra su compromiso con el hombre: “**También en el teatro busca el hombre el conocimiento; el conocimiento de sí mismo sobre todo, pues son conflictos específicamente humanos los que el teatro glosa.** Mas esa exploración de lo que el hombre es, de lo que puede dejar de ser y de lo que puede llegar a ser, difícilmente se logrará alcanzar sus más hondos estratos si no se plantea en el marco de lo trágico. Pues la tragedia es la que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da, al hacerlo, su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza. Intentar conocer al hombre de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego; y por eso, toda hipótesis antropológica que no tenga en cuenta resultará, a la corta o a la larga, equivocada y perniciosa. Sólo cuando la **exploración de la problemática humana** tiene presentes sus aspectos trágicos se hace **veraz y honesta**, además de valerosa, y por eso a la corta o a la larga, es la más positiva”³⁵¹.

R. Denker recuerda el tribunal de la conciencia kantiana: “Kant traza el cuadro de un tribunal, y piensa que la conciencia es como el “representante de Dios” (en Buero sería el “representante del hombre”), el cual “ha colocado su alto sillón de juez sobre nosotros, pero también dentro de nosotros”... “Una vez cerradas las actas formula el juez interior, como persona que tiene poder, el derecho a la felicidad o a la miseria como consecuencia moral de su obrar”, Kant como pensador político(1724-1974), o.c., p.15.

³⁵¹ Buero, O.C., Vol. II, p. 428. Para Buero “La tragedia teatral no es tan sólo el género que puede fundar en la escena nuestro más sólido optimismo. Es también el más **moral**. Con **moralidad reveladora**, y no ocultadora; **moralidad para seres completos**, y no para colegiales” (O. C., Vol. II, p. 590).

El compromiso con el hombre en Buero es diáfano, como buen *explorador de la esperanza* siguió las *huellas de luz* del camino de Antonio Machado, un rayo de la luz de la esperanza que se vislumbra en el hontanar de la historia de la humanidad, y de los personajes de todas sus obras dramáticas, en las que late la solidaridad humana como verdadera meta de la vida humana. Aunando todas las perspectivas que hemos ido intercalando, tejiendo intuiciones nuestras e hilvanando palabras sabias de otros guías, llegamos a la bueriana conclusión: a la sabiduría y a la felicidad por el sufrimiento.

7. 2.- El compromiso histórico con España.

Iniciamos el compromiso histórico de Antonio Buero Vallejo con España, no con sus palabras, sino con las de uno de los precursores de su teatro: Valle-Inclán. En su obra, *Luces de Bohemia*, publicada en la Revista *España*, el protagonista es el pueblo y los problemas que le apremian: el hambre, la ignorancia y la corrupción política. Una forma de abordar la realidad de España, desde una perspectiva genial: el esperpento. Dice (Esc., II) *Zaratustra*: *¡Está buena España!* *Don Gay*: *No hay país comparable a Inglaterra. Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que las más honorables familias son las más religiosas. Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba.* *Max*: *España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África.* *Don Gay*: *Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio... La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres.* *Max*: *De acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte...Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras...*

En la escena duodécima, don Latino y Max Estrella *filosofan* sentados en el quicio de una puerta, *Max*: *La tragedia nuestra no es tragedia.* *Don Latino*: *¡Pues algo será!* *Max*: ***El Esperpento...*** *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética deformada.* *España es una deformación grotesca de la civilización europea... Latino,*

*deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España*³⁵²(Latino se ríe mirando los espejos del callejón del Gato).

Buero entra en escena: “*Atisbar en el teatro de Valle-Inclán lo que su mirada demiúrgica tiene de humana y cómo los mitos se reinsertan en sus esperpentos; someter a crítica la interpretación del esperpento que él ofreció... son tareas insoslayables... Federico G. Lorca se habría detenido en la mirada shakesperiana, sin llegar a comprender, como Valle, que **la tragedia, en España**, y quizá en el mundo, se ha vuelto inadecuada para despojar, al torso vivo de los problemas que afronta, del velo retórico con que ella misma lo recubre*”. (*Tres maestros ante el público*, O.C., II, p. 211, 249). El compromiso histórico, en el doble y noble sentido, de Buero con España empieza así.

Si el teatro es nuestro más genuino espejo antropológico, *el teatro histórico es el retrato de nuestra historia*, si Valle-Inclán crea el esperpento mirándose con don Latino y Max en los espejos del callejón del Gato, Buero prefiere mirar a Velázquez, para ver en el gran espejo de fondo de *Las Meninas*, el reflejo de la tragedia de la Hª de España. Y hay que aludir a otras obras para completar la mirada a la tragedia de nuestra convivencia, siempre esbozada en el tiempo, pero inacabada en el solar de la historia.

No sólo el *Esperpento*, sino los *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, retratan al pueblo, como Nina, en *Misericordia*, cuando le pregunta doña Frasquita: “¿Te conformas con esta vida?”, *Nina*: *Me conformo, porque no está en mi mano el darme otra. Venga todo antes que la muerte, y padezcamos con tal que no falte un pedazo de pan, y pueda comérselo con dos salsas muy buenas: **el hambre y la esperanza***”. Más adelante, el Sr. de Cedrón, mayordomo mayor del Asilo de ancianos y ancianas de la *Misericordia*, dice: “*Podríamos creer –agobiado por las solicitudes, y recomendaciones para el Asilo- que es nuestro país inmensa gusanera de pobres, y que debemos hacer de la nación un Asilo sin fin, donde quepamos todos, desde el primero al último. Al paso que vamos, pronto seremos el más grande Hospicio de Europa...*”³⁵³.

En este contexto histórico-literario se mueve Buero, una vez, que Ortega ha escrito sus *Meditaciones del Quijote*, haciendo de él un referente simbólico de España, a esta cultura institucionista une Buero su vocación pictórica, y sitúa a Velázquez en el

³⁵² Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1999, pág. 54-56, y 159-163. Edición de Alonso Zamora Vicente. Apéndice y glosario: Joaquín del Valle-Inclán.

³⁵³ Pérez Galdós, Benito, *Misericordia*, Edc. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1993, p.100, 269.

punto de fuga de su concepción histórica. Veamos en los aledaños del tiempo nuevas perspectivas para entender cabalmente nuestro ser histórico como pueblo. Para J. P. Borel: “*Lo imposible concreto e histórico, se trate del s. XVIII o de la época actual, es esta mejora profunda y real de la humanidad con que todos los hombres conscientes han “soñado” desde que el mundo es mundo. Este imposible sólo será superado si el sueño –o el soñador- y el pueblo llegan a ser una misma cosa, si el individuo privilegiado sueña lo que sueña el pueblo y si el pueblo se identifica con el soñador en su concepción de un universo mejor*”³⁵⁴. Tras la valoración del teatro histórico de Buero en los prolegómenos de nuestro análisis de *Las Meninas*, esbozaremos otras obras históricas hasta la última, la esperanzada memoria histórica: *Misión al pueblo desierto*.

La obra más importante del teatro histórico de Buero es, *Las Meninas*, que esbozamos en la introducción al análisis de la misma, pero recordaremos con Doménech las palabras de Ortega sobre Velázquez como hombre de su tiempo: “*Tenemos que representarnos a Velázquez como un hombre que, en **dramática soledad**, vive su arte frente y contra todos los valores triunfantes de su tiempo*”... Esta dramatización – que hace Buero de la obra cumbre de Velázquez, dice Doménech- *que es una **meditación personal**...que no excluye indagar los últimos enigmas del inquietante Velázquez...o de Esquilache –además de su dimensión externa como hombre público- el autor busca la intimidad del personaje...trátase de figuras históricas o personajes inventados, busca el hombre concreto y singular como norte de sus reflexiones...Velázquez es de alguna manera la conciencia del Rey, y en cierto sentido, **la conciencia crítica de España***³⁵⁵. Y Doménech sugiere con acierto, que la trayectoria de Buero abarca una reflexión que va más allá de la historia, trata de dilucidar los problemas reales de la sociedad española.

Para constatar el compromiso de Buero con España otearemos, *Un soñador para un pueblo*, obra dedicada *A la luminosa memoria de DON ANTONIO MACHADO, que soñó una España joven*. Ambientada en el Madrid de 1766, y con el marqués de Esquilache, como protagonista, en las acotaciones del decorado inicial, se recuerda que fue el impulsor del *alumbrado público* en la Villa y Corte. El “*Concierto de*

³⁵⁴ Borel, J.P., *El teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1966. Traducción: G. Torrente Ballester., p.267.

³⁵⁵ Doménech, *El teatro de Buero Vallejo, una meditación española*, o.c., p153, 160,161.

Primavera”, de Vivaldi crea el ambiente alegre. *Ciego*: grita, ¡*El Gran Piscátor de Salamanca!*³⁵⁶, canta letrillas populares contra las reformas del ministro de Carlos III:

<p><i>Relaño y Morón le critican al marqués italiano que en su tierra se podría haber quedado, ya que todo lo que hace es malo. Bernardo escuchen vuestras mercedes:</i></p> <p><i>“Yo, el gran Leopoldo Primero, Marqués de Esquilache augusto, rigo la España a mi gusto y mando a Carlos Tercero”.</i></p>	<p><i>El ciego de nuevo, ante los embozados:</i></p> <p><i>“Hago en los dos lo que quiero, nada consulto ni informo, al que es bueno le reformo y a los pueblos aniquilo. (Esquilache reconocerá que su destino en manos de este ciego). Y el buen Carlos, mi pupilo, dice a todo: me conformo”.</i></p> <p><i>Morón: ¡La verdad misma!</i></p>
---	---

Aparece el Marqués de la Ensenada que habla con Campos, secretario de Esquilache, que comenta la cantidad de locos que da el país, a la luz de los proyectos de obras públicas que se presentan para su aprobación, contesta *Ensenada*: *No. Es normal. El español es un desequilibrado. En mi tiempo lo aprendí bien, me llegaban cosas así... Nuestro país olvida siempre los favores: sólo recuerda los odios. Esquilache: ¿Has visto la maqueta? Este Sabatini es admirable. El secreto del buen Gobierno son los buenos colaboradores. Pero no siempre se encuentran y hay que hacerlos.* Habla de las becas concedidas a jóvenes estudiantes de matemáticas y botánica. Campos le presenta, *la aprobación de créditos para la construcción de una fragata*. Esquilache encolerizado dice que hay que construir dos, pues él es el ministro de Hacienda y el de Guerra. La dice que le ha recomendado a Carlos III, porque no cediste a la desmembración de Galicia a favor de Portugal que te había pedido su augusto hermano. Esquilache dicta un bando para que los madrileños se quiten las capas y sombreros y descubran las caras: *un bando que evitará tanto crimen y tanta impunidad*. La obra es de 1958, el bando es un dardo contra los crímenes del Franco en la postguerra y un mensaje para todo el público.

Ensenada le recuerda el principio del despotismo ilustrado: *“Todo para el pueblo pero sin el pueblo”*. Esquilache responde: *No me parece que le des su verdadero sentido a esas palabras... “Sin el pueblo”, pero no porque sea siempre menor de edad,*

³⁵⁶ Diego de Torres Villarroel, escribió este Viaje fantástico del Gran Piscátor de Salamanca, en 1752, firma como bachiller, pero fue profesor de Filosofía y Matemáticas, y sustituto a la Cátedra de Astronomía de Salamanca, la Rev. “Azogue”, nº 2, 1999, edic. Pedro Rojas, ver www.revistaazogue.com

sino porque todavía menor de edad. Y esto nos recuerda a Kant en su opúsculo, *¿Qué es la Ilustración?*: “La Ilustración consiste en el hecho por el cual **el hombre sale de la minoría de edad**. Él mismo es culpable de ella. **La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento**, son la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad, cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. *¡Sapere aude!* *¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento!* He aquí la divisa de la Ilustración”³⁵⁷. Ensenada: *No irás lejos con esas ilusiones*.³⁵⁸ *¿Te agradecen siguiera lo que haces por ellos? Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce... Pues bien: te odian. Esquilache: ¿Otro libelo? Dámelo: no se puede gobernar sin saber lo que se dice en la calle... Me haces falta para educar al pueblo, aunque sea un escéptico...*

Estamos en plena Ilustración, que es también el siglo de la educación, como es conocida la aportación de Rousseau con su obra, *Emilio o de la educación*, es justo valorar su importancia para hacer una sociedad basada en la bondad natural del hombre. Como contrapunto Kant afirma que sólo por la educación “nos convertimos de criaturas animales en hombres”. “El arte y la ciencia nos han hechos **cultos** en alto grado. Somos **civilizados** hasta el exceso, en toda clase de maneras y decoros sociales. Pero para que podamos considerarnos **moralizados** falta mucho todavía”³⁵⁹. Kant considera un arte la política y la educación: “El hombre puede considerar como los dos descubrimientos más difíciles: **el arte del gobierno y el de la educación** y, sin embargo, se discute aún sobre estas ideas. Un principio de arte de la educación, que en particular debían tener presente los hombres que hacen sus planes es que no se debe educar a los niños conforme al presente, sino conforme a un estado mejor, posible en lo futuro, de la especie humana; es decir, conforme a la idea de humanidad y de su completo destino. Este principio es de la mayor importancia”³⁶⁰. El problema de la educación que señalaba Ortega era histórico y una lamentación de los regeneracionistas

³⁵⁷ Kant, *¿Qué es la Ilustración?* Buenos Aires, Nova, 1964, p. 58. Traducción de Emilio Estiú.

³⁵⁸ Marías, J., *Breve tratado de la ilusión*. Alianza Editorial, Madrid.-1985. En el primer capítulo que habla del secreto de la lengua española, hace una disquisición etimológica sobre el sentido de la palabra ilusión, y luego, hace un itinerario en la poesía, deteniéndose en José de Espronceda y en José Zorrilla, que utilizan ilusión como esperanza en el romanticismo, tal vez, sea el sentido de Buero quiere darle.

³⁵⁹ Kant, *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*. Madrid, FCE, 1981, p.56.

³⁶⁰ Kant, *Pedagogía*, tra. L. Luzuriaga, J. L. Pascual, intr. M. Fdez. Enguita, Madrid, Akal, 1983, p. 35-6. Es interesante la importancia que da Kant a la enseñanza pública en el apéndice I, y a la mujer en el II.

era que la Ilustración no había pasado por España. Buero pone de relieve la importancia de la educación y de la *Liga de Educación Política Española* que fundó Ortega en 1914.

Buero afina kantianamente algunos personajes, como Doña Pastora que le dice a Esquilache: *¿O es que tú, tan sagaz para otras cosas, vas a haber estado ciego como un topo para los pasos de tu mujer?... Temo a tu quijotismo. Por lo demás, no presumas tanto de idealista. Lo que pasa es que tiene miedo. Temes perder el favor real, a los nobles, y a la Iglesia, y al pueblo... Pero al temor de que te derroten en la batalla de la vida no somos tan distintos.* Diálogo denso que en pocas palabras se dicen muchas cosas, para Kant, la sagacidad requiere buen entendimiento, y la moralidad, buena voluntad, clasifica en, *Lecciones de Ética*, los imperativos y los tipos de bondad:

<p><i>El imperativo pragmático es imperativo conforme al juicio de la sagacidad: la acción es necesaria como medio para conseguir nuestra felicidad. Aquí el fin ya está determinado. Es una exigencia de la acción sujeta a una condición, necesaria y universal, “bonitas pragmática”.</i></p>	<p><i>El imperativo problemático enuncia lo siguiente: algo es bueno en tanto que medio para un fin apetecido, y ésta es la “bonitas problemática”.</i></p>	<p><i>El imperativo moral expresa la bondad de una acción en y por sí misma; por lo tanto, la exigencia moral es categórica y no hipotética. La necesidad moral consiste en la bondad absoluta de las acciones libres, y ésta es la “bonitas moralis”³⁶¹.</i></p>
--	--	---

La crítica al *Antiguo Régimen*, propia de la Ilustración, incluye algo más: el pueblo. El miedo a la libertad, de Erich Fromm, escrita en 1941, flota en el ambiente del que no es ajeno, el sutil Buero, que tiene que hacer equilibrios para eludir a la censura.

La acusación de *quijotismo* tiene otro sentido a los tópicos del utopismo. Anthony Close, Catedrático de la Universidad de Cambridge, y una autoridad de prestigio entre los cervantistas, ha escrito una obra: *“La concepción romántica del Quijote”*, donde critica a los autores del *“quijotismo”*: *“La melancolía que (según estos críticos) embargaba a Cervantes en su contemplación de la sociedad española del siglo XVII era luego intensificada o aliviada por un contraste adicional; intensificada por*

³⁶¹ Kant, o.c., p.52-53. El idealismo de que le acusa pudiera ser el alemán, mejor el idealismo quijotesco...

cuantos expresaban su añoranza de lo que España había sido en otros tiempos, y aliviada por los que insistían más bien en lo que aún podía llegar a ser. Este contraste está particularmente claro en el caso del ideal caballeresco. Al optar entre una de las dos alternativas, la crítica se hacía eco de la **antigua polémica** sobre si el mensaje de **Cervantes era constructivo o destructivo**. En esta época no hubo defensores de las ideas de Byron o Ruskin, para quienes Cervantes fue un iconoclasta irresponsable; aunque puede considerarse que siguieron en parte a Byron quienes postulaban que **Cervantes se había entregado al derrotismo** (Ramiro de Maeztu, Ramón y Cajal, Adolfo Bonilla). Las nociones de los antibyronistas, por su parte, son recogidas por el primer Unamuno y por Navarro y Ledesma, en tanto que afirman que la novela ofrece cierta promesa de regeneración”³⁶². Buero se inserta en la tradición constructiva, claro.

El problema de España es indisoluble de Cervantes. Buero hace un repaso en el escenario de la historia contemporánea, el personaje que lee la Real Orden que prohíbe ir embozados, Cesante (recuerda a Ortega, *¿Qué es Filosofía?*, Lección X, que dice: *El ser estático queda declarado cesante*), dice lo siguiente: “Mando que ninguna persona, de cualquier calidad, -la expresión calidad de persona se utiliza varias veces en El Quijote- *condición y estado que sea, pueda usar... ..“del citado traje de capa y sombrero redondo para el embozo; pues **quiero que todos usen precisamente una capa corta, que a lo menos le falte una cuarta para llegar al suelo, de peluquín... y sombrero de tres picos de forma que ningún modo vayan embozados ni oculten el rostro**”, **bajo la pena de seis ducados o doce días de cárcel**”...Bernardo: ¡Basta ya!*

Luego, viene el clásico debate sobre el papel de España en América, dice Esquilache: *¡Ya, ya sé...que eran títulos –nobiliarios- de dos o tres siglos. Los famosos tres siglos. Yo he remediado en tres años, los abusos en España y en América de esos tres siglos, muy gloriosos pero muy mal administrados.* Fina observación de Buero. Sin embargo, Ignacio Ellacuría, diría: *“Hace cinco siglos... En realidad es el Tercer Mundo quien descubre al Primer Mundo en sus aspectos negativos y más reales. Desde este punto de vista sería muy interesante y fructífero, con motivo de este V Centenario, poder oír la autoconfesión del P. Mundo. (Que es lo que dice Esquilache). Pero eso, naturalmente, va a ser muy difícil. Por eso creemos que si el profeta (en este caso el T.*

³⁶² Close, A. J., *La concepción romántica del Quijote*, trad. Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica, 2005, p.145, a pie de página, menciona a Santiago Ramón y Cajal, *Psicología del Quijote y el Quijotismo*, y la conferencia de Adolfo Bonilla, en el Ateneo, en mayo de 1905, *Don Quijote y el pensamiento español*.

M.) no le dice al P. Mundo la verdad, el P. Mundo no va a ser capaz de ver y descubrir su propia realidad -histórica, es lo que hace conscientemente Buero-, y, en cambio, va a seguir diciéndole al T. M. lo que tiene que hacer”³⁶³. En este sentido, el debate del papel de España en América, ha dado para mucho, y queremos sugerir, no analizar ahora, algunas aportaciones que yo he podido estudiar, y que estarían en la línea de ese compromiso solidario de Antonio Buero Vallejo, como persona y como dramaturgo. Especialmente relevante es, por su rigor histórico, *El Corpus Hispanorum de Pace, homenaje a Francisco de Vitoria en el V Centenario de su nacimiento*, entre otros que reseñamos, donde se analizan la libertad, la justicia, el derecho, la alteridad y la ética³⁶⁴.

Ya decía Buero que los conflictos de convivencia se repetían *pertinazmente* en España. Y parece que el tiempo y los hechos le dan la razón, porque se habla de los problemas sempiternos de la política, y desgraciadamente, no es ajena la democracia a los mismos, “*protegidos*” de los gobernantes, o de la realeza, del Rey. El duque de Villasantia insinúa la hipocresía a *Esquilache*, que contesta: *Pero ¿qué es un hipócrita?* Viena a colación con el concepto griego de actor que analizamos en la primera parte. *Pues un desdichado que sólo acierta a tener dos caras. En fondo, un ser que disimula, a quien insultan con ese epíteto los que disimulan bien. El hipócrita. Esquilache tiene que mentir, pero miente mal y es detestado. No es uno de esos hombres encantadores que tienen una cara para cada persona: él sólo tiene dos y se le transparenta siempre: la verdadera. La verdadera es la de un hombre austero que no quiere nada para sí, y capaz de enemistarse con todo la nobleza española si tiene que defender cualquier medida que pueda aliviar la postración de un país que agonizaba.* El gran problema que más indigna a Buero es el de la mentira. La tragedia de España es que no vivimos conforme a la verdad personal y colectiva, y la incapacidad para el diálogo de nuestras necesidades. Aparece el papanatismo español con los afrancesados, hoy algunos viven americanizados. De gran actualidad es la afirmación de Esquilache a Villasantia: *¿Cree que soy enemigo de lo español? He aprendido a amar esta tierra y a sus cosas. Pero*

³⁶³ Callejas, José M^a, *Optar por el Sur. Hacia una cultura de la esperanza*. Cuadernos de formación, nº 23, Madrid, Instituto E. Mounier, 1992, p. 5. Ellacuría habla de América Latina como el continente de la esperanza. Para Antonio Blanch: “Ignacio Ellacuría ser convirtió en un mártir de la generosidad política y de la causa de la paz, y quizás todavía en un mártir de la esperanza cristiana, frente a la desesperanza humana”, I. Ellacuría un filósofo comprometido con el pueblo, Revista I.B. I. Ellacuría, Alcorcón, 1991.

³⁶⁴ *La Ética en la Conquista de América. Fco. de Vitoria y la Escuela de Salamanca*. Dirección L. Pereña, VVAA, Madrid, CSIC, 1984. Rev. Diálogo Filosófico, nº 21, Madrid 1991, *Aportaciones del pensamiento español*, N. Martínez Morán. *Ética y alteridad desde el descubrimiento de América*, A. Gómez-Muller, Madrid, Akal, 1997. *Fco. de Vitoria y su Relección sobre los indios*, R. Hernández, Edibesa, Madrid-1998. *El combate por la libertad*. J.Espeja, I. Teológico S. Esteban, Congreso I. D. H., Costa Rica, 1982.

no es culpa nuestra si sus señorías, los que se creen genuinos representantes del alma española –recuerda la Revista *Alma Española*³⁶⁵, gran impulsora del regeneracionismo-, *no son capaces de añadir nueva gloria a tantas glorias muertas...* Y concluye con esa frase lapidaria de *Esquilache: Las naciones tienen que cambiar si no quieren morir definitivamente*. Crítica mordaz a los tópicos que circulan por la historia en la pugna por apropiarse de la idea de España, como ideal de la vida colectiva, no sólo personal.

Vuelven a plantearse hacia dónde van, *Villasanta: ¿Hacia la Enciclopedia? ¿Hacia la “Ilustración”? ¿Alusión a Gaspar Melchor de Jovellanos?*³⁶⁶ *¿Hacia todo eso que llaman “las luces”?* *Nosotros lo llamamos simplemente, herejía. Hemos apagado cristianamente las hogueras del Santo Oficio*³⁶⁷ *porque nuestra época nos ha enseñado que es monstruoso quemar vivo a un ser humano, aunque sea un hereje. El infierno es un misterio de Dios, duque: no lo encendamos en la Tierra.* La Inquisición trae la controversia de esos católicos que no ven que: *la Historia se mueve*. Como la tierra, *-e pur si muove-*, dijo Galileo a su perro. Sale la corrupción de la esposa de Esquilache que lleva un broche, él dice que no se puede *robar a manos llenas*, quiere la separación, típica situación del matrimonio fundado en el interés, muy criticado siempre por Buero.

Kant vuelve, de nuevo, con una idea que ilustra este pasaje de la obra, y que encarna el espíritu de la Revolución Francesa, según el estudio de Iring Fetsher: “*A ser posible debía suprimirse, por ser antijurídica, la gran propiedad de la nobleza y de la Iglesia: “El estado -dice Kant-, puede suprimirla para siempre sólo a condición de indemnizar a los supervivientes. Las órdenes militares..., la orden del clero, llamada Iglesia, no puede adquirir nunca mediante esos privilegios, con la que se ven beneficiadas, una propiedad de la tierra transmisible a sucesores, sino únicamente en usufructo temporal de la misma... La cuestión consiste en si el soberano tiene derecho a crear un estado de la nobleza como estado hereditario intermedio entre él y el resto de los ciudadanos, si está de acuerdo con los derechos del pueblo tener sobre él un*

³⁶⁵ Benito Pérez Galdós, publicó en *Alma Española*, un artículo -ver en www.filosofía.org -que analiza nuestros males endémicos. Ver Asunción Mora Martínez, *La revista Alma Española: la Literatura y la Política en la Generación del 98*, www.cervantes.virtual, investigación que recoge las almas regionales la vasca de Unamuno, catalana de Juan Maragall, valenciana de B. Ibáñez, andaluza, mallorquina, etcétera.

³⁶⁶ Jovellanos, *Poesía, teatro, prosa*. Antología por José Luis Abellán, en la introducción plantea las dos interpretaciones de nuestro gran ilustrado, la tradicionalista de Menéndez Pelayo y C. Nosedal, y la de Gurmensindo de Azcárate y los krausistas, como adalid del liberalismo y la ilustración. Taurus, M-1979.

³⁶⁷ La última polémica sobre la Inquisición la desató un artículo de Antonio Domínguez Ortiz en *El País*, y además de los lectores, respondió el ex primer ministro Israelí, Nathanhayu, y nuestro historiador en *Revista de la Inquisición*. www.ucm.es/BUCM/revistas/der/11315571/articulos/RVIN9999110323A.PDF

estado de personas que, si bien son ellas mismas súbditos, son, sin embargo, con respecto al pueblo jefes natos”. La respuesta a dicha cuestión se deduce del principio: “Lo que no puede hacer acordar el pueblo sobre sí mismo y sus congéneres, no lo puede acordar tampoco el soberano sobre el pueblo”. Debe abolirse la servidumbre de la gleba. Pues **“mediante un contrato no puede vincularse a nadie una dependencia por la que deja de ser persona”**... Prosigue Fetscher: “Condición indispensable de este progreso reformador es según Kant: **“la libertad de la pluma,** dentro de los límites del respeto y el amor a la constitución –republicana-, ya que es “el único Paladio de los derechos del pueblo”³⁶⁸. Los vientos revolucionarios soplan con fuerza en esta España.

Se produce el Motín: ¡Muera Esquilache!... **El Rey: Los españoles son como niños.** Se quejan cuando se les lava la basura...les enseñaremos un poco de **lógica y un poco de piedad,** cosas ambas de las que se encuentran bastante escasos. Quizá prefieran un tirano, pero nosotros hemos venido a reformar, no a tiranizar. El concepto de piedad, creemos que está tomado en el sentido roussonianiano: “Es cierto que **la piedad es un sentimiento natural** que, moderando en cada individuo la actividad de su amor a sí mismo, concurre a la mutua conservación de la especie. Ella nos impulsa sin previa reflexión **al socorro de aquellos a quienes vemos sufrir;** ella sustituye en el estado natural a las leyes, a las costumbres y a la virtud, con la ventaja de que nadie se siente tentado a desobedecer su dulce voz; ella disuadirá a un salvaje fuerte de quitar a una débil criatura o a un viejo achacoso el alimento que han adquirido penosamente, si espera hallar el suyo en otra parte; ella inspira a todos los hombres, en lugar de la sublime máxima de justicia razonada: **Pórtate con los demás como quieres que se porten contigo,** esta obra de bondad natural, acaso menos perfecta, pero mucho más útil que la anterior: **Haz tu bien con el menor daño posible para otro**³⁶⁹. Es la intolerancia hispánica uno de los vicios que dificultan la convivencia.

³⁶⁸ Kant, 1724/1974, *Kant como pensador político*. Editor E. Gerresheim, 1974, InterNations, Bonn, Bad-Godesberg. I. Fetscher, *Kant y la Revolución Francesa*, p. 40-41. Con motivo del 250 aniversario, se celebró en el Deusch Kultur Institut de Madrid, unas Jornadas sobre Kant a las que tuve el privilegio de asistir, siendo estudiante de 4º curso de Filosofía Pura, con José Gómez-Caffarena, sobre *Ética y Religión de Kant*. En este estudio hay otras afirmaciones kantianas vigentes: “Las intrigas y la malicia acaban fracasando, y **la sinceridad acaba siendo la mejor política**”. Esta frase la escribió Kant en 1762, en “El único fundamento posible para una demostración de la existencia de Dios”. Y en *La paz perpetua*: “**La verdadera política... no puede dar ni un solo paso sin haber rendido antes homenaje a la moral**”. Luego, habla de la “la maldad del corazón humano...”, o.c. p.45, C. Ritter, *Política del derecho*.

³⁶⁹ Rousseau, J. J., *Discurso sobre el origen de la desigualdad de los hombres*, trad. Fdo. De los Ríos /A. Pumarega, Boreal, Madrid-1999, p. 201. Editado junto a *El contrato social*.

Hace falta que crezca la semilla de los hombres buenos y honrados que es de lo que nos hallamos necesitados, ayer y hoy. Por eso, dice el *Rey* a Esquilache: *¿Sabes por qué eres mi predilecto, Leopoldo?. Porque eres un **soñador**. Los demás se llenan la boca de las grandes palabras y, en el fondo, esconden mezquindad y egoísmo. Tú estás hecho al revés: te ven por fuera como el más astuto y ambicioso, y eres **soñador ingenuo, capaz de los más finos escrúpulos de conciencia** ... **España necesita soñadores** que sepan de números como tú. Hace tiempo que yo **sueño con una reforma moral**, y no sólo con reformas externas... te necesito para esa campaña y si quieres iniciarla tú con un **ejemplo de rectitud**... te doy las gracias. Viene la subida del pan por la sequía: *Esquilache: Este pueblo ha tenido hambre durante siglos, pero la queja del pan me la tenía que reservar a mí, que he desterrado el hambre de España.* En segunda parte, Esquilache, se siente traicionado por todos, como prisionero, no se fía del Rey, se acerca el motín, y la guerra fratricida, por la rebelión del Norte y de Zaragoza que no aceptan las Constituciones y Ordenanzas, es la lucha por el **poder**, es la tragedia del político, el descubrir que, a hora de la verdad, no hay pueblo. Esquilache: *Al más grande político le pierde la ambición. No eres tú Ensenada quien me destierra, sino yo mismo. Ahora sé una cosa: que ningún gobernante puede dejar de corromperse si no sueña ese sueño.* Y acaba la resolución de un **enigma** del Piscator de Salamanca, que predijo Torres Villarroel: la caída de Esquilache. El instigador fue el Duque de Alba³⁷⁰.*

Para Enrique Pajón: *“El sueño de Esquilache, la España joven iluminada por su faroles, nos permite adivinar su temporalidad que se encuentra más allá del discurrir de los acontecimientos... Esquilache es intérprete de enigmas... Tras el “Motín de Esquilache”, como la peste en Tebas... requerían que él, Esquilache se identificara con su esfinge, con el oráculo que la ofrecía el pronóstico cierto de cuanto debía ocurrirle; requerían que comprendiese su ceguera, perdiera el poder, y se marchase al destierro. Ese era el precio de hacerse obra de arte y de hacer de un pueblo una obra*

³⁷⁰ Ferrer, M., Tejera, M., Acedo, J.F., *Historia del tradicionalismo español. El pensamiento español desde los tiempos de S. Isidoro hasta la sublevación masónica de 1820*. Editorial Trajano, Sevilla, 1941, Tomo I, p.124. Bien documentada esta historia en el capítulo IV, en el contexto del pensamiento español del S. XVIII, incluye el decreto de expulsión de los jesuitas de Carlos III, entre otros, esta *Historia del Tradicionalismo* que conservo por herencia paterna, la considero indispensable para un conocimiento riguroso de ese catolicismo que, a veces, se critica injustamente, como es el caso de Galdós, que hace una caricatura de Carlos M^a Isidro de Borbón, en los *Episodios Nacionales*, calificándole de “faccioso” por defender sus principios, los autores desmontan los argumentos ad hominem de Galdós, T. III, c.II, p. 29. En *La detonación* (II) el personaje Mendizábal habla de la muerte del faccioso carlista Zumalacárregui. El otro enfoque es el institucionalista: *La recepción de Galdós y Alas en el primer franquismo: la enseñanza*. Carmen Servén, *Boletín, ILE*, II época, mayo-2004, n° 53-54; un N° extraordinario dedicado a *El Quijote*.

*artística. Sólo la muerte política podía facilitar el tránsito al plano **irreal del sueño**, a la irrealidad forjadora de una humanidad nueva*(o.c, p. 538). La clave de la dedicatoria.

Buero dedica esta obra a la luminosa memoria de Antonio Machado que soñó una España joven, pues bien, leamos al poeta en sus *Elogíos*, **Una España joven**:

*... **Fue un tiempo de mentira**, de infamia. A España toda, la malherida España, de Carnaval vestida nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda, para que no acertara la mano con la herida.*

***Fue ayer; éramos casi adolescentes**; era con tiempo malo, encinta de lúgubres presagios, cuando montar quisimos en pelo una quimera, mientras la mar dormía ahíta de naufragios.*

Dejamos en el puerto la sórdida galera, y en una nave de oro nos plugo navegar hacia los altos mares, sin aguardar ribera, lanzando velas y anclas y gobernalle al mar.

*Ya entonces, por el fondo de **nuestro sueño** -herencia de un siglo que vencido sin gloria se alejaba- un alba entrar quería; con nuestra turbulencia la luz de las divinas ideas batallaba.*

*Mas **cada cual el rumbo siguió de su locura**; agilitó su brazo, acreditó su brío; dejó como un espejo bruñida su armadura y dijo: “El hoy es malo, pero el mañana...es mío”.*

*Y es hoy aquel mañana de ayer...Y **España toda**, con sucios oropeles de Carnaval vestida aún la tenemos: pobre y escuálida y beoda; mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida.*

*Tú, juventud más joven, **si de más alta cumbre la voluntad te llega**, irás a tu aventura despierta y transparente a la divina lumbre, como el diamante clara, como el diamante pura.*

Para R. Doménech el teatro histórico no es un género dramático, sino sólo una vía dramática, se ha dicho que *Esquilo*, con *Los Persas*, es quien lo inicia, pero no es posible porque es teatro político, coetáneo a los hechos. Según la teoría de Kott, hay un

teatro que sólo tiene de histórico el decorado, “*historicismo de las apariencias*”, y otro que la “*la historia es sujeto dramático*”, que sería el de Buero. Tras repasar el teatro español de Valle, Lorca, Lope, habla del enfoque de Buero: “*Esa voluntad restauradora es visible en la **imagen de España** que precipitan *Las Meninas*, *Un soñador para un pueblo* y *El sueño de la razón*. Es la imagen de una **meditación dolorida, crítica...** que reactualiza un sentimiento típico del 98: **el criticismo como forma de patriotismo auténtico...** *La verdad de España*, una verdad seguramente **trágica** y, por lo mismo, **esperanzada: ésa es la búsqueda**.”*

Ya hay un español que quiere // vivir y a vivir empieza,

entre una España que muere // y otra España que bosteza.

Españolito que vienes // al mundo, te guarde Dios.

Una de las dos Españas // ha de helarte el corazón.

Antonio Machado. Proverbios y cantares, LIII.

Prosigue Doménech: “*La actitud de Buero ante el “enigmático” Esquilache es abiertamente exegética. Nos invita a que veamos en él un hombre honrado, de una honradez, que raya en el escrúpulo, y a un gran político capaz de soñar una política verdaderamente grande- es decir, verdaderamente buena- entregarse, noble, desinteresadamente, a su realización. Así, en primer lugar, la caída. Esquilache: reconoce a su mujer que “No se puede intentar la reforma de un país cuando no se ha sabido conducir el hogar propio”. En segundo lugar, la **anagnórisis**, con todo lo que ésta tiene de elevación y de victoria de lo más noblemente humano... Este trasfondo **ético y metafísico** que, en su la última perspectiva, nos descubre de Un soñador para un pueblo... impregna de significación toda la obra. Ya decía Buero, en *El tragaluz*: “**en cada hombre está la humanidad entera**”³⁷¹. Todo un compromiso lúcido con España.*

Por último, unas palabras de Buero sobre Antonio Machado: “*Los hombres de mi tiempo hemos sido declaradamente machadianos. Proclamamos a Don Antonio nuestro maestro, proclamación por cierto bastante más que literaria. Porque era la vindicación de un hombre tan valioso como activo testigo de su época que como lírico eminente; tan **ejemplar en cuanto a su conducta cívica**, como inigualable en la poesía*

³⁷¹ Doménech, o.c., p. 126,27, 139, 146,47.

que nos dio. Nosotros fuimos gentes laceradas: hicimos la guerra, muchos sufrimos la derrota, nos dimos a conocer en una posguerra atormentada... Machado es más que un gran poeta y un gran hombre: es el **formulador**, en su difícilísima sencillez, **de las inquietudes, melancolías y esperanzas** que caracterizan al **hombre de cualquier época**, y también al **“españolito”** de este áspero siglo. Y en el poema de éste o en el libro de aquél – y en **mi teatro, sin duda-, ha dejado su huella de luz**” (O.c., t. II, p. 1004).

Ahora, con *Un soñador para un pueblo*, de Machado, soñamos con Goya, **El sueño de la razón**, dedicado a Vicente Soto que instó a Buero a escribir esta obra, al decirle: “Yo creo que Goya oía los gatos”. Y, parafraseando, a Juan Rof Carballo, yo diría que, no sólo vemos con nuestras cegueras, sino que sólo oímos con nuestras sorderas, que es el símbolo de lo imposible en esta obra, que debería haber puesto, con perdón de Buero, al final de *Un soñador para un pueblo*, como en el cine: continuará. En efecto, el siglo XIX, el de la *Pepa*, epíteto popular de la Constitución de 1812, promulgada por las Cortes de Cádiz, el día de San José, y a la que Goya, como gran liberal ilustrado dedica un cuadro: *La Verdad, la Historia y el Tiempo, o Alegoría de la Constitución de 1812*. La obra se inicia con el diálogo de un noble con Fernando VII, *el Deseado*, que no marcha, como prometió, por la *senda constitucional*, y el cínico restaura el absolutismo en la llamada “Década Ominosa”, con la ayuda de los Cien Mil Hijos de S. Luis, en cuya encrucijada histórica se encuentra Goya, que tuvo que optar por el exilio para salvar la vida. La acción se desarrolla al final del trienio constitucional en 1823, urden cómo suprimir del todo a la Inquisición, para tener el Rey el poder absoluto, y ejecutar al comandante Riego, líder del *Levantamiento*. Justo cuando Goya pinta *El destino (Atropos) o Las Parcas*.

La Revolución Francesa abre el camino de confrontación de las dos Españas, entre absolutistas y liberales que representa la *Riña a garrotazos*, una de las pinturas negras de Goya donde pinta su España real e ideal, realidad y esperanza de la concordia civil, con otros sueños: *El sueño de S. José, José interpretando los sueños del Faraón*. Goya es el autorretrato perfecto de la idea de Machado: “a la ética por la estética”. Ya dijo Valle-Inclán que fue Goya el inventor del esperpento. El contraste de la pintura de Goya de la primera época hasta la última, no dejan lugar a dudas del sello grotesco de su obra. Esta obra se representó en la República Democrática de Alemania, en el Volkstheater de Rostock, en Leverkusen o Aquisgrán, entre otras ciudades europeas.

Goya es el tema de conversación del Rey con *Calomarde*, que le dice que no todos los liberales son cobardes, sino que los hay valientes como Goya, que aparece en escena con Leocadia su compañera sentimental, que le recrimina su *sordera*, porque no se toma la molestia de aprender el *lenguaje de signos*, un recurso de Buero para recordarnos otro de los símbolos de nuestra limitación humana, la sordera, no sólo física, sino metafísica. Limitación tal que no fue óbice para impulsar el talento del gran Beethoven, otro sordo sublime, que ya había compuesto en ese tiempo su única ópera importante *Fidelio*, un canto al amor y a la libertad. Entra el *doctor Arrieta*, al que se queja *Leocadia*, porque Goya, está como ido, *habla con alguien que no existe*; el doctor dice que son locuras seniles, encerrado durante años, son soliloquios, sueña pesadillas, y Goya ante el cuadro del *Aquelarre*: ve el diablo y brujas. ***Esas pinturas no son de un loco, sino de un satírico.*** Leocadia cuenta la vida de su matrimonio, separada desde 1812, con un hijo que significa su deshonor. Buero muestra las leyes y costumbres decimonónicas de aquella España para mirarnos en ella: ante el espejo de la historia. Y en este *retrato inicial nos pinta a Goya y su circunstancia*, su quehacer y sus amistades.

Buero hace un efecto de inmersión en palabras de *Leocadia*: *¡La locura de Francho es justamente ésa! ¡Que se niega a un cambio de aires!*, pero la preocupación de Leocadia va más lejos: ***La verdad es que todos saben que él pertenece al bando vencido y que el rey lo odia. Todos huyen de la tormenta que estallará un día sobre la casa.*** No olvidemos que *la Quinta del Sordo*, está a la vista del catalejo real, y el Rey espera que Goya le rinda pleitesía, una cuestión nada trivial, pues pone en cuestión los principios éticos del artista, y de su persona moral. A continuación retrata algo aplicable también en la España de postguerra de Franco: *Todos los días se destierra, se apalea, se ejecuta...francho es un liberal, un negro, y en España no va a haber piedad para ellos en muchos años...La cacería ha comenzado y a él también lo cazarán. ¡Y él lo sabe! Permanece impasible. Dr. Arrieta: Infundir miedo a un anciano puede ser mortal...Goya se queja de los controles de los realistas contra los liberales, del Santo Oficio y de ***las delaciones y las persecuciones en España.*** *No es fácil pintar. ¡Pero yo pintaré!* Buero podría estar pensando en sí mismo, respecto al teatro y la censura, pues hizo todo contra viento y marea en España, que no era un *páramo cultural* como dijo Francisco Umbral, sino que en el caso de Buero fue un gran vergel de valores humanos para todos los públicos: su auténtico destinatario, como dijo él mismo en cierta ocasión. Goya protesta contra la **Inquisición**, los miembros del tribunal le miraban como a un*

bicho: *Son insectos que se creen personas*. Arrieta: “**Divina razón**”. Irónica expresión. Goya oye voces, no al dormirse, sino cuando está despierto: *Mi mente crea esas ilusiones para aliviar mi soledad...* ¿Serían los sueños diurnos de los que habla Bloch, o las utopías de una España mejor? Hablan de las ideas negras, *Asmodea* (sería una diablesa, y menciona *El diablo cojuelo*, de Ladrón Vélez de Guevara). Goya: (habla de las pinturas de los muros de la *Quinta del Sordo*): *Abajo hay guerras, sangre, odio, como siempre...* Leocadia: *Un decreto dispensará de todo castigo a quienes hayan cometido excesos con las **personas y bienes** de los liberales³⁷² ...excepto el asesinato.*

Esto nos recuerda a uno de los padres del liberalismo político moderno que también influyó en las Cortes de Cádiz, J. Locke, cuando escribe: “La libertad consiste más bien en disponer y ordenar lo que conviene a la propia persona, a sus acciones, posesiones, y a toda su propiedad, con el debido respeto de las leyes bajo las que cada uno vive, no estando por consiguiente sujeto a la voluntad arbitraria de otro, sino siguiendo libremente la suya propia.”... “Cada cual ha nacido con dos especies de derecho, el primero es que tiene sobre su **persona**, de la cual solo él puede disponer. El segundo es que tiene antes de todo hombre para heredar los **bienes** de sus padres³⁷³”.

Leocadia: *¡Pena de muerte a todos los masones y comuneros, salvo aquellos que se entreguen y delaten a los demás!* El tema de la pena de muerte en el tapete, Buero pudiera pensar en Larra, que escribió un excelente artículo: “*Los barateros, o el desafío y la pena de muerte*”³⁷⁴, que se inicia con una cita de una condena a muerte en el *Diario de Madrid*, en 1936, y un relato magistral de las relaciones del preso con la sociedad de su tiempo, instándolo a que luche por los derechos individuales que no le reconoce la sociedad en ese espacio, no sólo literario, sino histórico, que se convierte en una meditación sobre la ley de fuerza como legítima defensa y la igualdad de ante la ley de todos los individuos, cuestión social decisiva en la lucha por los derechos humanos.

³⁷² Una obra de teatro histórico que trata el lance entre carlistas y liberales, matan a una joven carlista que recuerdan en un romance de guerra, el abuelo, seguidor de Zumalacárregui, defiende sus ideales carlistas. *Más leal que galante. Drama carlista*. A. Pérez de Olaguer, Ed. Requeté, Burgos, 1937. Teatro didáctico.

³⁷³ *The Second Treatise of Civil Government*, de 1690; cfr. en *El derecho de ser hombre*, o.c., p.149.

³⁷⁴ Larra Mariano José de, *Los barateros o el desafío y la pena de muerte*. B. Clásica Castalia, M-2001, p. 540. Larra, *Ventaja de las cosas a medio hacer*, dice: **un gobierno absoluto no la piedra filosofal**, p. 429.

Ante un grabado que mira Arrieta, Goya: *Es una colección a la que llamo “**Sueños**”, aunque son más que sueños³⁷⁵. Estoy sordo, pero no ciego. ¿Imaginar el futuro?... Goya desea que sus hermanos mayores bajen del monte y que acaben con Fernando VII. Leocadia tiene miedo que vengan por él, como a Riego, pero Goya dice que resistirá: *Nunca fui masón, ni comunero. Liberal, sí.* Leocadia quiere huir a Francia, Goya no: *¡Todavía soy hombre para obligarte a gemir de placer o miedo! ¡**Tú eliges!*** Goya se queja del rey y sus consejeros que matan y roban, corruptos: *Amparados, eso sí, por la ley y las bendiciones de nuestros preladados...**No somos españoles, sino demonios**, y ellos ángeles que luchan contra el infierno...Los pinto con sus fachas de brujos y de cabrones en sus aquelarres, que ellos llaman fiestas del reino...Entra el padre Duaso, y pide a Leocadia que se reconcilie con su marido. Arrieta saluda a Duaso que ha sido encargado **de la censura de publicaciones...** Como en la España de Franco. Duaso dice que se guarda demasiado **silencio en España**, y Arrieta: *No es fácil la franqueza aunque nos convide a ella una persona tan honesta como su reverencia, pero yo nunca milité en ningún campo, salvo el de nuestra gloriosa **independencia**.* Sugiere el peligro del fusilamiento por la rebelión, que inmortaliza Goya en su cuadro *El dos de mayo*. Duaso **crítica las pinturas de Goya** porque en ellas **hay mucha violencia, mucha sátira en ellas**³⁷⁶. Goya dice que le han pintando en su puerta una cruz: *deben ser***

³⁷⁵ Cfr. Callejas, José M^a, *Meditaciones pedagógicas sobre La vida es sueño*, Rev. Diálogo Filosófico, N^o 47, Mayo/Agosto, Madrid-2000. En c. LXII, **D. Quijote**: “Dime tú, el que respondes: ¿fue verdad, o fue sueño lo que yo cuento que me pasó en la cueva de Montesinos? **Calderón** en *La vida es sueño*: Basilio a Segismundo: “mira bien lo que te advierto:/que sea humilde y blando,/porque quizás estás soñando, aunque ves que estás despierto”, Segismundo:¿qué quizá soñando estoy,/ aunque despierto me veo?/ No sueño, pues toco y creo/ lo que he sido y lo que soy...mas en sueños fuera bien/ honrar entonces a quien/ te crió en tantos empeños,/ Segismundo, que **aun en sueños/no se pierde hacer el bien...**que el vivir sólo es soñar;/y la experiencia me enseña/ **que el hombre que vive sueña**/ lo que es hasta el despertar... “**Sueña el rey que es rey**, y vive/ con este engaño mandando/... **Sueña el rico con su riqueza...** **Sueña el pobre que padece**/ su miseria y su pobreza; / sueña el que a medrar empieza, / sueña el que afana y pretende,/sueña el que agravia y ofende,/ y en el mundo, en conclusión/ **todos sueñan lo que son/ aunque ninguno lo entiende.**/Y sueño que estoy aquí/ destas prisiones cargado,/y soñé que en otro estado/ más lisonjero me vi./ ¿Qué es la vida? Un frenesí/ ¿Qué es la vida una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño;/**que toda la vida es sueño,/ y los sueños son**”. ”Ya/ otra vez vi aquesto mesmo/ tan clara y distintamente/como ahora yo estoy viendo, /y fue sueño”...”pues que la vida es tan corta/**soñemos, alma, soñemos**/. **Miguel de Unamuno**: “Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida, desde “**el sueño de una sombra**” de **Píndaro**, hasta el “*La vida es sueño*” de Calderón y el “**estamos hechos de la madera de los sueños**”, de **Shakespeare**, sentencia esta última aún más trágica que la del castellano, pues mientras aquella sólo se declara sueño a nuestra vida, mas no a nosotros soñadores de ella, el inglés nos hace también a nosotros sueños, **sueño que sueña**”. Del sentimiento trágico. **Arthur Schopenhauer**: “**Platón** afirma varias veces que los hombres viven soñando y que sólo el filósofo trata de despertar. Píndaro dice “*umbrae somnium homo*”, y **Sófocles**: “Nos enim, quicumque vivimus, nihil aliud esse comperio, quam simulacra et levem umbram”...**Calderón estaba tan profundamente penetrado de este pensamiento, que trató de expresarlo en una especie de drama metafísico: “La vida es sueño**”. O.c, p. 39-40.

³⁷⁶ Una excelente obra sobre la vida, la creación pictórica y el contexto histórico cultural de su tiempo, en España y en Europa, es la edición exclusiva de Planeta dedicada al pintor, con una gran introducción del

teólogos. Porque han escrito **hereje**. Leocadia le dice a Duaso: ¡Sálvelo! ¡Dígale que abandone esa soberbia y que se humille! Goya: ¡Llevo treinta años presenciando una comedia que no entiendo! Llevaba también treinta años la dictadura de Franco en 1970.

Prosigue Goya: *¿Pedir perdón por las faltas? Siempre cometemos faltas. ¡Pero contra Dios! **Perdón, el de Dios, no el del Narices...** Conque derecho divino. La sumisión a la autoridad real aunque sea injusta... **¡Pues yo sí me atrevo a pensar mal!**... El Santo Oficio se muda en la Riña a garrotazos, -el cuadro, Duelo a garrotazos o La riña, es de 1820- queda por saber si hay causas justas aunque las acompañe el crimen. Porque si me contesta que el crimen borra toda justicia, entonces la causa a que usted sirve tampoco es justa. Y si me dice que sí las hay, tornaremos a disputar por cuál de las dos es justa...Dios sabe por cuántos siglos todavía. He pintado esa barbarie, padre, porque la he visto. Y he pintado ese perro solitario...**Soy un perro que quiere pensar y no sabe...**Hace muchos siglos alguien tomó a la fuerza lo que no era suyo. A martillazos. La primera impresión me viene a la memoria, es el subtítulo de la obra de Nietzsche, *El crepúsculo de los dioses. Cómo se filosofa a martillazos*. Pero no así, veamos lo que dice Buero sobre esta cuestión histórica que ha investigado él antes.*

Para Doménech, el personaje de **Goya**: “Se eleva así por encima de la discordia civil; se convierte en conciencia hipersensible de esa lucha fratricida. El propio **Buero** ha sido muy explícito, en unas declaraciones a Fernández-Santos:

“He puesto la figura de Goya algo que, desde el otro extremo, podría considerarse como una debilidad o una concesión, pero que responde igualmente, a mi ver, a una **exigencia de la verdad histórica**: el secreto remordimiento de Goya por cosas que él no ha cometido, pero que toma como suyas, en cuanto que sus autores son sus correligionarios, y que se resume en el recuerdo del asesinato del cura de Tamajón, don Matías Vinuesa, un peligroso fanático al que mataron de una manera repugnante: a martillazos. Goya siente esta atrocidad como una culpa propia; **las transgresiones de simple humanidad**, provengan del campo que provengan, **deben** afectarle. Pues, en relación a la lucha civil, hay una diferencia esencial entre Goya y sus verdugos. Goya, duda, ellos no. Goya está atormentado en su campo y en el contrario, ellos no. Ellos le apalean, le sambenitan y violan a su amante, convencidos de que están haciendo

ex-Director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, Goya. Editorial Planeta, Barcelona, 1990. Incluye una selección de textos autobiográficos de Goya en relación a los encargos y sentido de sus obras.

justicia. Esta diferencia de matiz, la simple existencia de una duda, marca decisivamente cuál es la verdadera diferencia entre la **mentalidad abierta** de un liberal egregio y torpe **posición cerrada** de sus reaccionarios agresores. A pesar de todo, no es la razón de Goya la que sueña³⁷⁷. Buero nos pide a todos una meditación histórica: **España, en definitiva, será voluntad de ser, o no será.** O convivimos o nos destruimos. En esta época de las Cortes de Cádiz y de Fernando VII se la fragua la historia de las **“dos Españas”**, según la interpretación de J. Marías en, *Cervantes, clave española*³⁷⁸.

En la segunda parte, el *Rey: los españoles son rebeldes e ingobernables. Goya ha sido un constitucional, un adversario de mis derechos absolutos, y debe rogar mi perdón, quiero que ese terco aprenda la sumisión debido a la Iglesia y a la Corona.* Goya, cuenta Arrieta, desde que perdió el oído, *entró en el otro mundo. Goya: llegó la sordera y comprendí que la vida es muerte.* Al final de su vida Goya exclamó: “Aún aprendo”. Buero rememora la guerra civil en las palabras de *Goya: en la guerra he visto gritar, llorar ante la sangre y las mutilaciones...somos sordos todos para qué vivimos... no puede ser bueno un arte que nace del miedo. Amé la razón y pinto brujas. ¿Somos todos sordos? ¿Para qué vivimos?* Las preguntas son colectivas. Interpelan al sentido de la responsabilidad y al compromiso de cada persona en la sociedad histórica. *Estas paredes rezuman miedo. En Asmodea hay una esperanza, frágil, es un sueño. Mire Las Parcas del destino, en la obra citada sobre la pintura de Goya se dice que: “Goya al entrar en la quinta del Sordo, en la planta baja había colgada de la pared una tela estrecha con Saturno devorando a sus hijos para mantener su poder, en el Palacio Real había otro de Rubens. Goya lo supera con su incontenible violencia. Desde el*

³⁷⁷ O. c., pág.180. Ángel Fdez-Santos, *Sobre el sueño de la razón*. Una conversación con Buero Vallejo. *Primer Acto*, nº 117, febrero 1970, p. 27. La obra se estrenó el 6 /II/1970, en el teatro Reina Victoria.

³⁷⁸ “En el s. XVIII hay una escisión entre dos lealtades: al proyecto español y a la época en que se vive. Son los dos patriotismos que se sienten. En aquel texto de Antonio de Capmany que descubrí y edité en la España posible en tiempos de **Carlos III**, aparece este doble patriotismo con absoluta claridad. **El drama del siglo** consistió en la pugna entre la **ilustración** y el **popularismo**: hay que vivir de acuerdo con ciertas normas europeas, que son civilizadas; sí, pero el atractivo lo tiene lo popular que gusta y entusiasmo”. En el s. XIX sigue esta lucha, una mezcla de los ilustrados con los frailes fanáticos...”En cierto modo se prolonga esto, en forma más civilizada, en las Cortes de Cádiz y luego las luchas civiles del reinado de **Fernando VII**, cuando se produce la discordia, y se puede hablar, por primera vez en la historia, de las **“dos Españas”**. Una época llena de violencia, corrupción y envilecimiento, pero también de esfuerzo y heroísmo. Rara vez se han dado tantos ejemplos de valentía personal, casi siempre mal empleada, fratricida, pero con generación, exaltación, pasión y capacidad de sacrificio. Toda la época romántica, hasta las guerras carlistas, está llena de vidas disparatadas pero esforzadas y entusiastas, dispuestas a morir por dos estilos de vida, hasta por dos retóricas. **Es demasiado frecuente que los españoles no puedan soportar, no lo que los otros hacen, sino lo que dicen.** Los ejemplos llegan hasta bien cerca de nosotros, y creo que esto es lo quijotesco en el mal sentido de la palabra, el que mira a la demencia de Don Quijote”. J. Marías, *Cervantes, clave española*. Madrid, Alianza, 1990, p. 284 y 286.

momento de entrar en la casa denuncia al hombre mismo como principal responsable de sus males”. Bueno denuncia al pueblo español, a cada uno de nosotros, en la medida en que renunciamos a esta voluntad de convivir pacíficamente, para que haya concordia.

Pobre España. *Ha sonado la campanilla, ¿ha llegado el cartero?*, pregunta Goya. Curiosamente, *El cartero*, único personaje, en la novela de Neruda llevada al cine, en su origen, es una obra teatral, que llevaba como título, no menos, curioso: ***Ardiente Paciencia***. Precisamente, la esperanza implica no sólo confianza, sino paciencia. ¿Y qué es lo espera Goya toda la obra, esperando al cartero? Está inquieto por su futuro, el rey ha interceptado una carta donde le injuria. *Duaso* dice a *Arrieta*: *Salvaremos a Goya*. Goya es tozudo, como buen aragonés, tiene convicciones morales.

Nunca faltan **personas compasivas**, *tampoco cuando Uds. gobernaban. Endulcemos dolores y callemos ante otras torpezas*, puesto que no podemos hacer más. *Arrieta*: *¿Y si se pudiera hacer más?* Todas las afirmaciones morales, políticas, filosóficas que incluimos son continuas interpelaciones que hace el texto, la palabra de Buero para que el espectador vaya pensando y sintiendo lo que está escuchando, para que tome postura ante la realidad. ¿Hacemos realmente todo lo posible cada uno en su entorno para mejorar la convivencia social, cultural, histórica? *Duaso*: **Ésa es la ilusión progresista**...*El hombre siempre será pecador, en nuestra mano está sólo evitarle algunas ocasiones...Por eso soy censor...* Y *Arrieta* le agradece el gesto, espera que no se convierta en *otra víctima. Conozco bien los excesos del fanatismo. También sufrimos el nuestro en el trienio liberal. Hoy nos dicen masones a los vencidos, mañana se lo dirán a las gentes como Ud. El Rey fundará escuelas de Tauramaquia* – hay una excelente historia de la Tauromaquia en la Biblioteca de la Casona de José M^a de Cossío, en Tudanca, Cantabria- *y cerrará Universidades*. Discuten *Arrieta* y *Duaso* sobre qué medidas tomará el Rey con Goya, y *Duaso*: ***¡No interpreta bien los hechos!*** Sugiere la sentencia de Nietzsche: *“No hay hechos, sino sólo hay interpretaciones”*. Esta afirmación se utiliza para defender nuestro punto de vista, y menospreciar al contrario. Nietzsche va contra A. Comte, frente a los hechos del positivismo científico. Ortega alude a C. Dickens, en *Tiempos difíciles: Hechos, hechos*. Crítica al capitalismo.

Hablan de las pinturas de la quinta del Sordo, si son buenas o malas, *Arrieta* dice que Goya da él mismo la respuesta: **“El sueño de la razón produce monstruos”**, esta sentencia merece un comentario *ad hoc* de uno de los mejores críticos de arte de

España: José Camón Aznar. En su obra, *El tiempo en el arte*, escribe: *El tiempo en Goya lo mismo en esa “pintura negra”, que en los grabados de los Caprichos y singularmente en los Disparates, es el del encuentro enigmático de los apetitos oscuros, el que no puede medirse porque ha llegado al límite de la deformidad del ser humano...Estos seres monstruosos por su simple inmovilidad sobrecogen y nos desvelan mundos tenebrosos... Goya maneja por primera vez –y agita- las posibilidades expresivas de lo feo. La belleza es esencialmente inmóvil –como “El terror inmóvil”-, como una ley que se basta a sí misma. Pero la fealdad es un tránsito, un episodio cuyo fallo va a ser remontado en seguida por la naturaleza o por la moral”*³⁷⁹. Aunque no he visto la obra representada, sólo su lectura provoca ese sentimiento de desasosiego en el espectador, al menos en mi imaginación, pero la realidad histórica muestra como la *realidad negra* puede superar a la ficción: la barbarie del holocausto judío.

Los *sueños de la razón* pueden interpretarse de muchos modos en la historia de la filosofía, desde la razón absoluta de Hegel, o desde el absolutismo de la voluntad en Nietzsche. El doctor Arrieta cura a Goya cuando éste dice que es *un anciano al borde de un sepulcro... cuya razón sueña*. Aquél deniega lo dicho por Goya, precisa la acotación; Goya dice a Duaso que ruegue al Rey que le perdone. *Una melancólica mirada* – de esperanza creo yo - entre Arrieta y Goya que dice: *que me dé la venia para tomar en Francia* -recomendadas por el doctor- *las aguas de Plombières*. La *venia* es la libertad para salir como exiliado del país, y **las aguas, signo de salvación**: la curación del cuerpo y del alma. Vemos aquí un simbolismo de lo que E. Bloch llama las utopías médicas, cuya lucha por la salud se inicia con una curiosa y anónima inscripción: *“La persona curada viene a sentirse como un hombre nuevo, más sano que antes”*³⁸⁰.

Parece ser que Goya tenía una enfermedad mental llamada *saturnismo*, que afecta al sistema neurológico central, y que pudiera tener su origen en alguna contaminación de plomo de los materias primas de los colores, de ahí, que el balneario francés era conocido para todos los que trabajan con componentes del plomo, incluidos los fontaneros. Al final Goya y Duaso escapan del brazo, del asalto a su casa de los hombres murciélagos y máscaras (con efectos de inmersión, de sonidos y sombras que

³⁷⁹ Camón Aznar, J., *El tiempo en el arte*. Org. Sala Editorial, Madrid-1972, p. 209. *El tiempo en Goya*. Esta excelente investigación a lo largo de la historia del arte y la cultura, y la filosofía, habla del tiempo en Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Bergson y Heidegger al que critica su idea del arte.

³⁸⁰ Bloch, Ernst *El Principio Esperanza*. Madrid, Aguilar, 1979, t.II, p.14. Traducción de Felipe González Vicen. Tres volúmenes. La esperanza humana se instala en los sueños diurnos de todos los tiempos.

aturden un tanto al espectador acogotado), y de los voluntarios realistas que se van, después de haber humillado a Leocadia y Gumersinda.

Voces: *¡Si amanece, nos vamos!* Estas palabras del final de Buero no son ingenuas, si las comparamos que el final de Samuel Beckett, en *Esperando a Godot*, *Vladimir: ¿Qué? ¿Nos vamos? Estragon: Vamos*. Goya supera las tormentas que le acechan: sus pinturas negras que le asedian mentalmente, sale airoso de la batalla moral con el Rey, y en el asalto a su casa del sargento y los soldados que agreden a Leocadia, Gumersinda y a él mismo, y se lamenta que, por abuso del poder: “**Murió la verdad**”. (¿Semejanza con el *Dios ha muerto* de Nietzsche?... *¡No hay quien nos socorra!* Una llamada a la solidaridad con las víctimas del absolutismo. Esta es la **razón histórica** de los acontecimientos que nos agobian, surge la salvación, mañana será otro día, dicen las **voces** (de la conciencia moral): *¡Si amanece, nos vamos!* Claro que siempre hay alba, una luz, la hora de la esperanza como en *El Quijote*, y ésa es la diferencia con el final de Beckett, donde *hay desesperación*, en el de Buero, en la aurora, todavía ***hay esperanza***.

Traemos el comentario lúcido de J. Kronik: “*Junto con Buero, Goya cree que algún día, guiado por las Asmodea esperanzadora, el hombre podrá sobrevolar la miseria terrenal hacia la montaña desde donde se ve el amanecer. En dos sonetos gemelos, poco conocidos, Buero presentó hace tiempo la siguiente alternativa*³⁸¹”:

<i>¿Tendrán un porvenir transfigurado</i>	<i>De paz y de victoria coronado</i>
<i>donde hallarán, salvado de furores,</i>	<i>se ha de ver, redimido de furores,</i>
<i>al hombre con el hombre conciliado?</i>	<i>al hombre, con el hombre conciliado.</i>

Para acabar este apartado, de la mano de los análisis de Ricardo Doménech, coincidimos que estas tres obras de carácter histórico: “*son de algún modo una trilogía, y, se erigen como un proceso a la historia de España, y se presentan al espectador como una meditación acerca del pasado y del destino de su pueblo, instándole a tomar una conciencia histórica y una conciencia trágica de su historia*”. Doménech plantea el método de Buero que es dramaturgo y no historiador. Yo veo en Buero, el *método de las generaciones* de Ortega, y la escalera generacional, el ***espejo para los espectadores***:

³⁸¹ Kronik, J. W., *Buero Vallejo y su sueño de la razón*. En *Estudios sobre Buero Vallejo*, o.c., pág. 258.

En <i>Las Meninas</i> , el joven pintor Velázquez llega a la Corte a los veintitrés años, representa la juventud que llega a la madurez artística.	En <i>Un soñador para un pueblo</i> , el Marqués de Esquilache , es un político de 66 años, que representa la madurez humana.	En <i>El sueño de la razón</i> , el pintor Goya es una persona mayor, en 1823 tiene ya 77 años, representa la vejez , la experiencia de la vida.
--	---	--

Para Doménech, las tres obras apuntan a una *España soñada*. También creo que son una respuesta a la magna pregunta de Ortega: ***Dios mío, ¿qué es España?***. Y en su Meditación preliminar, de *Meditaciones del Quijote*, dice: “*Ha habido una época en la vida española en que no se quería reconocer la profundidad del Quijote. Esta época queda recogida en la historia con el nombre de Restauración. Durante ella llegó el corazón de España a dar el menor número de latidos por minuto*”³⁸². Sin embargo, Buero Vallejo sintió la muerte de esa España soñada en la Guerra Civil, y toda su obra estuvo marcada por ese trágico acontecimiento, en una de sus últimas entrevistas, dice:

“La gran conclusión de mi vida respecto de la guerra es que la perdimos todos, y que hay que dejarla atrás de una vez”³⁸³.

Por esta razón Buero apela a “*Las Euménides*”, de Esquilo, que pone en boca del Coro en su conversación con Atenea, que alude a Zeus como “*protector del diálogo en las asambleas*”: “*¡Que jamás ruja la discordia civil, siempre insaciable de desgracias, lo suplico. ¡Que no vaya el polvo, llevado de su irritación por haber bebido negra sangre de los ciudadanos, a exigir represalias que son la ruina de la ciudad!. Antes, al contrario, que unos y otros se ofrezcan con alegría, mediante una forma de pensar impregnada de mutuo amor y que, si odian, lo hagan también con espíritu de unidad, pues, entre los mortales, tal proceder es remedio de muchas desgracias*”³⁸⁴.

El legado de Buero es la esperanza personal y colectiva de un pueblo ante su memoria histórica. Al presentar Buero –*Un hombre ante su espejo*, (O.C. p. 1159)- la obra de Laín Entralgo, *Descargo de conciencia*, dice que es *un espejo de 513 páginas que él mismo ha bruñido para contemplarse. Pues creo firmemente que ese hombre y*

³⁸² Ortega, o.c., p.119 ss, en la pág. 168 plantea la magna pregunta, y a continuación, hace *una crítica del patriotismo* y al concepto de tradición. Para Doménech, a Buero, le importa también es: la *España actual*.

³⁸³ Cfr. en la introducción de la edición de Virtudes Serrano y M. de Paco, de su última obra, no incluida en las Obras completas, *Misión al pueblo desierto*, coleccion Austral, M-1999, p. XLV, le entrevista David Gistau, en *La Razón*, 6 de octubre de 1999, dice Buero que no ha escrito un testamento, sí una conclusión.

³⁸⁴ Esquilo, “*Las Euménides*”. Madrid, Gredos, 2000, ver. 979-89. Introducción Fco. Rodríguez Adrados.

ese espejo nos afectan a todos a nuestra más profunda realidad... Asume el porvenir y habla de la Guerra Civil como la espantosa tragedia española... Si no posible suprimir la violencia histórica, ésta consiste en la violentación de instituciones y estructuras sociales dañinas parapetadas tras su propia violencia... pero que no debe consistir en la victimación de hombres indefensos. Todo un programa utópico”. ¿Utópica esperanza?

7.3.- El compromiso estético con el teatro.

Antonio Buero Vallejo, en el Discurso de Ingreso en la Real Academia de la Lengua, titulado *García Lorca ante el esperpento*, el 21 de mayo de 1972, recordaba unas palabras de Lorca, como *creador de tragedias*, cuando éste refería a su *Yerma*: “...una tragedia con cuatro personajes principales y coros. Como han de ser las tragedias. **Hay que volver a la tragedia.** Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, **yo quiero dar al teatro tragedias**”. Iniciamos el compromiso con España, por el teatro de Valle-Inclán, el compromiso con la tragedia, por el teatro de García Lorca que, para Buero fue: *el mayor autor dramático de nuestro tiempo*. Buero, por tanto, se engarza a la tradición española.

Buero habla del **concepto de lo trágico**: “Numerosas veces he expuesto mi convicción de que **el meollo de lo trágico es la esperanza.** Afirmación es ésta abruptamente opuesta a la general creencia de que, mientras hay esperanza, no hay tragedia. La tragedia equivaldría, justamente, a la desesperanza, el **hado adverso que destruye al hombre**, la necesidad vence a sus pobres **tentativas de actuación libre**, que resultan ser engañosa e incapaces de torcer el destino. Y si eso no sucede no hay tragedia. Un **héroe trágico lo es porque asume esa verdad, y en comprenderla reside una única grandeza que le es dable alcanzar ante la desdicha y la muerte...** (La **anagnórisis** es el momento de la verdad del héroe trágico que descubre por sí mismo la realidad)... Fue Goethe el más ilustre enunciador de esta radical concepción de lo trágico: **Todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable. En cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia.** Tal aserto goethiano no convence a Buero Vallejo: “Aserto, nótese, cuya consecuencia inmediata es que el conflicto trágico, al no tener remedio, conlleva la ausencia de esperanza”³⁸⁵. Buero ya dijo que:

³⁸⁵ Buero, en *Tres maestros ante el público*, o.c., p. 260-68. Hace referencia al **concepto de lo trágico** en *Jaspers, Esencia y formas de lo trágico*, quien ve la **reconciliación** como “**una superación de lo trágico**”; en L. *Goldmann, El hombre y lo absoluto*, Buero critica su concepto trágico: “**el pensamiento trágico es**

“Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a todo duda, **creo y espero en el hombre**, como espero y creo en otras cosas: **en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad**. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a los más graves, pero esperanzados interrogantes”. (El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo, O.C., p. 408).

Retomemos el concepto de esperanza trágica de Laín Entralgo en Buero:

1.- <u>Presupuesto de una fuerte voluntad de verdad, una radical inconformidad con las ocultaciones y las farsas. Ejemplos: Ignacio, Asel, El y Ella, Julio, etcétera.</u>	2.- <u>La rebelión contra el límite, o deficiencia física o social, y enérgica voluntad del trascenderlo, más allá del fracaso o de la muerte. Carlos, Penélope, muerte de El Padre.</u>	3.- <u>El carácter constitutivamente futuro –histórico- del término de la esperanza, por la vía del recuerdo queda actualizado el dolor injusto de los murieron³⁸⁶. David, Valentín...</u>	4.- <u>La referencia del drama trágico y del juego libertad y fatalidad que en él acontece, a una instancia absoluta y misteriosa, ausente, adivinada. Dieu caché, Jaspers Umgreifende, Dios.</u>
--	---	---	---

Buero en su Discurso dice que J. P. Borel: “ha cifrado en el **amor imposible** el final sentido del teatro lorquiano: **nada más exacto**”. Luego hace dos referencias a la esperanza en, *Mariana Pineda*, y *Doña Rosita la soltera*, en ambas se habla de la esperanza muerta, pero a renglón seguido, dice de ésta última Lorca: “Y, sin embargo, la

extraño a toda idea de progreso, si bien prefigura la estructura de la dialéctica, la visión dialéctica es precisamente la superación de la tragedia”; en Laín Entralgo que junto a Vicente Aleixandre y Emilio García Gómez le propusieron a la RAE, *La espera y la esperanza*, la *elpís* griega significa un esperar confiado, pero no una esperanza radical, el pueblo griego no supo ser esperanzado; y Buero recuerda con Laín a Heidegger, Sartre y Camus como representantes de la creación desesperada: “Pero en el seno de esa credora angustial habitual no ha dejado nunca de brillar una chispa de esperanza”. Buero apela a la *ciega esperanza* de Prometeo encadenado como remedio al terror a la muerte que tienen los hombres, cuando el Coro le pregunta: *¿Cuál es tu esperanza?*. En Jean Anouilh: también hay tragedia sin esperanza. Para Buero la tragedia *postula unas Euménides liberadoras*, en el repaso que da a toda la tragedia griega. También Gadamer: “*Zum phänomen des tragischen*”, Lukács, *Metafísica de la tragedia*; María Zambrano.³⁸⁶ Laín Entralgo, o.c., 15-16. *La espera y la esperanza*, Alianza Editorial, Madrid-1984, se publicó en Revista de Occidente en 1957, es una obra que influyó en Buero, la primera edición de Alianza la revisó por la aparición del *Principio de Esperanza*, de Ernst Bloch, y de la *Teología de la esperanza*, de Jürgen Moltmann, ensaya en el prólogo Laín Entralgo, una personal y *elpídica* formulación del imperativo categórico kantiano: “Vive y actúa como si de tu esfuerzo dependiese que se realice lo que esperas o desearías poder esperar”. La *Antropología de la esperanza*, Guadarrama, M-1978, es otra obra de Laín en la que hace una crítica a Heidegger y su conciencia de la finitud, en la falta la esperanza en la pregunta originaria de la metafísica, cuestión que fue objeto de su “Memoria” de acceso a la docencia universitaria. Entre 1941-1956, en plena crisis histórica se fragua el pensamiento de la esperanza en otros autores, como Marcel, Bollnow. Laín publica *Esperanza en un tiempo en crisis*, Gutenberg/C.Lectores, Barcelona, 1993.

esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase los dientes por última vez". Y, Buero, prosigue: "**Lo que alza la tragedia sobre su propio melodrama es, justamente, la profundidad de su filosofía implícita y la calidad de sus pasiones**;...Y apela a Nietzsche: *...tarde o temprano, el ditirambo no puede conducirles a otra cosa que a la tragedia, pues el Dionisos que lo posee termina por comprender que, para ser realmente **Dionisos**, habrá de aunarse –y ese es el secreto de lo **trágico**- como la medida **apolínea**. Cuando ello suceda, Lorca los estará esperando como un antecedente inadvertido*"³⁸⁷. Dionisos es el enmascarado *per se* de todos los héroes trágicos, por eso es el eje de moral dionisiaca de Nietzsche. Pero Buero introduce una nota de racionalidad aristotélica en su moral que no es nihilista-nietzscheana.

Federico García Lorca que creía en el teatro como una forma estética para hacer pensar al público, en *Yerma*, afirma la honra como uno de los valores éticos irrenunciables de la persona, *Yerma: Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creo que me puede gustar otro hombre y no saben que aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez...* (II)³⁸⁸, que Cervantes considera junto a la libertad, un regalo de los cielos por el que se debe arriesgar la vida como Yerma, hay una diferencia genial, normalmente inadvertida, cuando dice lamentándose Yerma en el mismo diálogo: *Cada vez tengo más deseos y menos esperanzas*. La diferencia entre el deseo, asociado a la voluntad, y la esperanza, asociada a la libertad, la ha realizado magistralmente Cervantes, en *El Quijote*, en la historia de la honesta Marcela y desgraciado Grisóstomo, el amante frustrado de la *Canción desesperada*, que tratamos en el trabajo previo a esta tesis, dirigido por la profesora Ana M^a Leyra y presentado en esta facultad³⁸⁹. La historia cervantina es una tragedia novelada sobre el amor imposible.

Buero tiene otra fuente de esperanza posible en el *Quijote de nuestro tiempo*, como llamaba a Miguel de Unamuno que en su obra, *Del sentimiento trágico de la vida*, expone la doctrina de la esperanza en la inmortalidad del alma. En puerta del infierno, la peor cárcel del hombre, *D. Quijote* cambia el cartel de Dante, que reza en *La*

³⁸⁷ Según la muy conocida y aguda fórmula dada por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, p.278; nota 89

³⁸⁸ *Yerma*, Cátedra, Madrid, 1981, p.83. Representada en IB Leonardo da Vinci, 2º Ética-BUP, c.1984-85.

³⁸⁹ Callejas Berdonés, José M^a, *Persona y Ética en El Quijote*, dirigido por Ana M^a Leyra, 13 de mayo de 2003, cap. III, analizamos el deseo y la esperanza, y la psicobiología de la esperanza de J. Rof Carballo.

Divina Comedia: ¡Oh vosotros que entráis, abandonad todo esperanza!, por otro mejor: ¡Viva la esperanza!, y escoltado por los libertados, que de él se reían, se fue al cielo³⁹⁰.

Por último, veamos la dimensión estética con la mejor guía para este menester es la profesora Ana M^a Leyra, que sintetiza así la relación entre vida y estética:

*“Pero su interés por el universo de la pintura, su inquietud visual no remite al abandonar los pinceles, más bien se hace reflexiva, **se adensa**, y busca la manera de fluir a la menos oportunidad en el contexto de sus obras dramáticas. **La luz**, la visión y **la ceguera** se convierten en **símbolos** a través de los cuales se canaliza la apertura **de todo un universo de pensamiento**... Prosigue Ana M^a Leyra: ...En *Las Meninas*, el problema también es “la luz”, una reflexión sobre el ver que debe entenderse tanto en el sentido de la reflexión sobre el “**crear**” como en el sentido de una reflexión sobre el “**conocer**”, sobre “**la verdad**”, y, en consecuencia sobre la justificación ética del “**poder**”... **La luz y la oscuridad**, la visión y la ceguera se configuran así como las dos grandes **metáforas constituyentes** de la dramaturgia bueriana. Los antecedentes del juego antitético luz/oscuridad, visión/ceguera se sitúan en el mito clásico y en el tratamiento que de él lleva a cabo Sófocles en *Edipo Rey*. Como en Sófocles, ver y no ver pueden representar saber y no saber e incluso querer saber o no querer saber; la puesta en juego trágica de la ceguera y la visión remite, en el teatro de Buero, a la radicalidad trágica del mito y de su actualización en nuestra cultura:*

*”**La ceguera es una limitación del hombre**, o sea, algo que se opone a su libertad, a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico que es siempre, en definitiva, **el de la lucha del hombre con sus limitaciones, por su libertad**. Pero la ceguera además es una no visión; vencerla, siquiera sea de manera simbólica, es por lo tanto lograr una visión, o, para decirlo de otro modo, descubrir una faceta de la verdad”... Y así como el primer paso ha consistido en depurar y matizar el sentido de una **categoría estética como la de lo trágico**, el siguiente consistirá en desenmascarar los prejuicios que se atrincheran en pretendidas exégesis de corte socializante. En el caso de la consideración de la*

³⁹⁰ O.c, p. 267. Valores de la persona como solidaridad, verdad, justicia, libertad y amor vertebran la obra.

tragedia como conflicto cerrado, el implacable, aunque respetuoso análisis de Buero, liberará de las neblinas del pasado la empañada mirada de la crítica”³⁹¹.

Buero vislumbra la catarsis estética: “*La acción catártica puede dejarnos pasivos o provocarnos el imperioso deseo de laborar a favor de nuestros semejantes, y contra los dolores o problemas que la obra presenta. Si nos impulsa a actuar, lo hace después de llevarnos a una plataforma ética o filosófica, más consistente... por la fuerza ejemplar del argumento y sus pasiones. Dicho de otro modo: por directa impresión estética y no discursiva, pues, la belleza estética es un hallazgo supremo del hombre que, con su sola presencia, puede expresarlo todo sin decir nada*”(O.c, p. 637).

8.- La filosofía de la tragedia vista por Buero. La filosofía que vendrá vista por otros.

En primer lugar, expondremos una selección de textos de Buero en los que reflexiona sobre su propia obra, a veces por imperativo social, a regañadientes, como él mismo lamenta, pero al final, acaba afrontando todos los retos, todos los compromisos, seguiremos un orden cronológico y temático de sus escritos no citados anteriormente:

“*El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo, seguramente, el mismo: **el de abrir los ojos**. ¿A qué? **A la verdad**, naturalmente, a la verdad con todo cuanto el intento pueda traernos de inmensa compensación, mas también de dolor inmenso; con todo lo que esta decisión comporte, asimismo, de agotadora búsqueda, pues la **verdad no es algo estático y dado de antemano** que se pueda elegir son vacilación, sino un norte oscuro, cuyo camino está sembrado de dudas, errores, pequeñas verdades provisionales o parciales igualmente erróneas para otros ojos u otros tiempos. Hay que abrir los ojos cuanto sea posible para recorrer ese camino...
...Es una esforzada gimnasia contra el sueño de la mentira, de las conformidades, de la comodidad, del egoísmo; gimnasia difícil y de resultados precarios y dudosos a menudo, pero animada por la **voluntad de verdad que define la porción más noble de la condición humana**. Esa voluntad anima todo **arte verdadero**, incluso cuando parece buscar otros fines, y anima por consiguiente al arte dramático. Por eso ha podido decirse que **el arte es un medio de conocimiento, de captación de lo real**”(O.c, p. 427).*

³⁹¹ Ana M^a Leyra. *Vida y estética*. En Antonio Buero Vallejo. *Literatura y Filosofía*. Coordinadora, Homenaje de la UCM, o. cit., p.19 ss. La cita incluida está en O.C., Vol. II, p. 430.

*Mi teatro intenta una **exploración trágica y esperanzada de los hombres** y de las relaciones que los configuran como seres sociales. No rehuye del perfil costumbrista, el ingrediente humorístico, la fórmula tragicómica; considera que la vida y la escena han desmentido la rigidez de los antiguos géneros dramáticos, pero cree saber, que **la vida es trágica, y que es esperanzada por ser trágica**. Pretende ser teatro crítico y removedor que nos enfrente una vez más con la evidencia, ante la que tan obstinadamente cerramos los ojos, de que no todo está bien y que nos invite a reflexionar acerca de las graves preguntas que esa desdichada evidencia debe sugerirnos. **Y como no presume de poseer la verdad, sino que la busca, pregunta más que resuelve**; y cuando apunta verdades parciales o a soluciones relativas, es para volver a problematizarla en seguida, para volver a preguntar; pues su autor considera que el constante replanteamiento de nuestros problemas es la más fértil y vivificante de las acciones humanas... (O.C., p. 429).*

*...Esta **voluntad de abrir los ojos**; esta pretensión de ahonda en **nuestro propio conocimiento** no son, claro, propósitos exclusivos de mi dramática. Innumerables dramaturgos los tuvieron...Y ellos nos han mostrado como, mediante el diálogo, **el hombre se revela progresivamente aun cuando quiere ocultarse** y el conocimiento de lo humano se enriquece y gana transparencia. Como, a través del diálogo, **los personajes se descubren a sí mismos** –como personas poéticas que en el fondo son- en la medida que la situación les fuerza a hablar y adquieren mayor **conciencia de su propia realidad y de la realidad que les rodea**”. (“Sobre mi teatro”, O.C., pág. 429).*

La verdad trágica del hombre es escenificada en su teatro que, como los interrogantes de la filosofía kantiana, convergen en la pregunta antropológica: *¿Quién soy yo?*. Y la respuesta por el sentido último de la vida es decisiva. Abrir los ojos a la realidad es admitir el destino trágico del hombre: la muerte. La limitación radical de todas nuestras limitaciones. Pero este destino trágico se desvela en la realidad mundana del hombre, el fondo de la vida humana es un misterio, y por tanto, necesariamente una esperanza, trágica, pero esperanza. Y la falta de esperanza engendra la violencia. Al hablar Buero Vallejo *Sobre la violencia en mi teatro*, hace una referencia a Kant: “*En mis obras, casi instintivamente humanistas, qué duda cabe de que se exalta la necesidad de limitar en todo lo posible la crueldad y el crimen, y de que se los rechaza como actos éticamente inadmisibles; qué duda cabe de que mi teatro aboga*

*indirectamente por una evolución histórica lo más pacífica y lo menos violenta posible. Pero yo no podría rechazar en él de plano la violencia histórica, a veces, necesaria... ...encarando esta temática que es, en definitiva, la del magno problema, para mí no resuelto, del fin y los medios, mi teatro intenta una especie de meditación no resolutoria sobre cuestión tan capital. Porque sería muy fácil **atenerse a la moral pura, a la moral kantiana**, y decir: “Todo mal medio engendra un mal fin. No se puede llegar a buenos fines a través de malos medios”. Teóricamente esto es irreprochable; pero en la práctica de la sociedades no es real”. (O.c, p. 484). Es la doctrina del mal menor moral.*

El concepto de lo trágico: “Sólo por licencia del lenguaje cabría unificar bajo la misma palabra hechos estéticos tan diferentes como la tragedia griega, la neoclásica, el drama isabelino, el romántico y las sombrías creaciones de algunos de los mayores dramaturgos de nuestro tiempo. La dificultad es la misma cuando el concepto de “lo trágico” se aplica a otras formas literarias o estéticas distintas de las escénicas”.

El concepto de catarsis: “¿Cuál es el efecto funcional típico de la tragedia? Desde Aristóteles, **la piedad y el terror** se han señalado unánimemente como las emociones a que nos mueve esta forma de arte; y la función de la tragedia consistiría, según leemos en Poética, en la “catarsis” de tales pasiones... ¿Qué cosa es catarsis?. La palabra de origen griego, ha llegado a tomar carta de naturaleza en las lenguas modernas. Para los griegos significaba **purga o purificación**; también regulación o moderación. Si todo goce estético puede considerarse, durante el goce de la obra de arte o con posterioridad a él, como algo que nos eleva y nos descarga de impurezas, entonces en la catarsis podría ser producida por cualquier obra de arte. Pero, a causa de las palabras aristotélicas, es en la tragedia donde su acción se ha considerado más significativa... Algo importante nos indica el filósofo con la cita exclusiva de esas dos pasiones. Les confiere por sí mismas una calidad noble, que justifique el ennoblecimiento del alma y no su simple apaciguamiento tras la catarsis. Una de ellas la compasión parece poseer claramente esa calidad... Cuando nosotros hablamos de **compasión o piedad**, concedemos a este movimiento del ánimo una **categoría ética** que acaso en la **lástima** citada por Aristóteles no existe de manera tan acentuada... **La catarsis no es descarga, sino mejora.** La piedad y el terror, dignificadas por el asunto trágico, se purifican. Quizá ahora comprendamos mejor por qué cita, para su purificación trágica, a esas dos pasiones y no a las pasiones en general... Cuando la

catarsis va a producirse, se convierten en compasión reflexiva ante el mal del mundo y en terror sagrado... Si ante una obra de tema social de nuestros días el espectador sólo experimenta deseos de actuación inmediata y no se plantea o siente con renovada viveza **el problema del hombre y de su destino**, no es una tragedia lo que está viendo. “Cómo tú me deseas”, de Pirandello, no es trágica porque apoye su argumento en las horribles consecuencias de una ocupación bélica, sino porque nos estremece de piedad y pavor al ponernos delante del **misterio ontológico del ser humano**. (Marcel) Porque glosa, en suma, la difícil lucha de los seres humanos por **realizar su personalidad** y encontrar una **razón al mundo**”. (O.C., *La tragedia*, p. 632 y ss.).

Sea desde el polo trascendente como en “*La Orestíada*” de Esquilo, donde se afirma el sentido sagrado del mundo, o sea desde el polo inmanente de las tragedias existencialistas, donde se niega aquél, viene a decirnos Buero: “Y del uno al otro no hay más que un trayecto en el que la esperanza trágica se da en mayor o menor medida, pero se da siempre. Dice Buero la esperanza puede no ser todavía en el arranque de la obra, pero siempre latente, palpita en el camino y amanece en la llegada que, filosóficamente negada como sin fundamento, ha motivado la creación misma de la tragedia por la alarma de su posible falta. **Pues el hombre es un animal esperanzado, y si escribe tragedias donde alienta la angustia de su esperanza defraudada, a la esperanza misma sirve. El absoluto escepticismo, el pesimismo radical y no a corto plazo, la falta real de esperanza de un escritor, se traducirían en situaciones anímicas tan depresivas y paralizantes que la misma función de crear sería abandonada. Si se escribe, escríbese siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la tragedia de la desesperación** (pone de ejemplo, a *Esperando a Godot*), (O. C, pág. 638).

La moral trágica y su destino: “Que la tragedia envuelva o no lecciones morales, es cuestión debatida y, con frecuencia, negada por escritores relevantes. Para éstos representaría un hecho estético sin otra consecuencia que la de proporcionar al espectador emociones estéticas. Y claro es que las tragedias son obras de arte, y que su primordial función es ésta. **Pero la belleza estética no es una categoría divorciada por fuerza de la ética.** Ni tampoco la emoción que nos causa. Lo estético lleva implícito con frecuencia valores estéticos. Si ésta es cosa difícil de advertir en muchas obras de arte, es clara, en cambio, en la tragedia (O.C., p. 639).

Según las ideas vulgares, **el destino se confunde con el “hado” o fatalidad** que gravita sobre el héroe del relato trágico; fatalidad adversa siempre y que, por ser siempre más fuerte que el héroe termina por aplastarlo. Este destino fatídico es muchas veces doblemente horroroso por lo arbitrario, ya que puede provenir de los dioses o bien, para ciertas concepciones modernas, **del absurdo mismo del mundo**. Ante tan pavorosa realidad, la única consecuencia a deducir de las tragedias sería el temor primitivo frente a la divinidad terrible y acaso injusta; lo que, traducido a nuestro lenguaje, significaría lo mismo que la angustia ante un cosmos sin sentido. Y la única moral posible, de deducirse alguna, vendría a ser la del **estoicismo** –también sin sentido- necesario para no flaquear ante semejante horror. (O.C., p. 639).

Para los griegos, y también para nosotros, el problema es más vasto. **La tragedia no sólo es temor, sino amor**. Y no sólo catástrofe, sino victoria. Desde sus albores en Atenas muestra una relación organiza entre necesidad y libertad, de la que se ignora por qué causa, sólo el primer miembro ha venido a considerarse significativo. No obstante, se nos ha enseñado desde Esquilo que el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es en gran parte creación del hombre mismo, sino que, a veces, éste lo domeña. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos de los errores o excesos de los hombres. (O.C., p. 640).

Los griegos lo decían así: Tras la **hybris** -exceso, insolencia, pecado- viene la **Némesis** -venganza, castigo, expiación-. Ya en “La Odisea”, madre de tantas tragedias, lo leemos: “¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! –profiere Zeus -dicen que las cosas malas les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen, con sus locuras, infortunios no decretados por el destino”. Y en **Heráclito**: “**La manera de pensar de los hombres es su destino**”. La fatalidad adquiere así fisonomía más coherente. Su acción puede alcanzar al que erró o a otros, que pagarán por el que erró. Esto podrá ser espantoso pero no es arbitrario. Hoy como entonces es fatal, mas no arbitrario que los hijos paguen culpas de los padres, o que “paguen justos por pecadores”; como también lo es pagar por las culpas propias de un modo u otro, tarde o temprano. Es fatal, en suma, que la violación del orden moral acarree dolor. **Al comienzo de todo encadenamiento trágico de catástrofes, los griegos ponen un acto de libertad humana y no un decreto del destino** (O.C., p. 640).

*Muchas acciones de los hombres son ambivalentes y dan pie a consecuencias también ambivalentes. Esto llevo a **Nietzsche** a hablar, en su magistral “Origen de la tragedia”, del “pecado eficaz”; expresión paradójica por la que trata de describir tal clase de acciones y en la que la vieja terminología ética le gana por la mano, a pesar de ser el uno de los más grandes impugnadores de cualquier alcance moral en las obras trágicas. (O.C., p. 640).*

*La complejidad de esta relación moral entre **destino y libertad** puede ser, como se ve, grande. Tan grande, que el autor trágico no aspira a esclarecerla hasta el fondo. Si lo desease, escribiría obras de tesis o de moraleja; y aunque es cierto que en una tragedia puede encontrarse tesis y una o varias moralejas, su significado último no se define por ellas, por la misma razón que su efecto no se limita a lo discursivo y se apoya en lo catártico. (O.C., p. 640).*

***La tragedia** –el género más moral- **no es una lección moral, o, por lo menos, no lo es exclusivamente.** Es tan sólo, y ya es bastante en ese sentido, una aproximación positiva a la intuición del complicadísimo orden moral del mundo. **Pero este orden es misterioso; en última instancia encierra también una metafísica no formulada.** La tragedia es una viva obra de arte, porque acepta este misterio y nos lleva a sentir su enorme trascendencia. La moralidad del género no se reduce a un pragmatismo pacato o esquemático, de fáciles racionalizaciones acerca de los planes divinos o las culpas de los hombres, pues procede de sus exploraciones en torno a una justicia inmanente que, por estar muy por encima de la capacidad de comprensión (límites morales) del hombre, puede a veces parecer injusto. Para evitar equívocos acerca de ellos, Sófocles cuida de decirnos: Nada malo hay en lo que los Dioses disponen. **El último y mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe.** Los griegos nos han legado ejemplos en los que **el destino trágico se resuelve en un final acto de libertad**”. (O.C., p. 641-42).*

***Del pesimismo a la esperanza trágica.** La cuestión del posible pesimismo de la tragedia, como la del pesimismo en sí, es reciente: la palabra se inventó en el siglo XVIII y se difunde en el XIX. En el ya citado libro de **Nietzsche** nos encontramos con el subtítulo de “Helenismo y pesimismo”. El autor habla con frecuencia de “goce” trágico, de la “frenética alegría” y hasta de “la esperanza de los misterios de Eleusis” cifrada en la “resurrección” de Dionisos, que había de traer “**la emancipación del yugo de la individuación y el sentimiento de una unidad restablecida**”. Reflejo de todo*

ello sería la tragedia. Mas, para el filósofo alemán, tales aspectos sólo significan la valerosa aceptación por parte del pueblo heleno de una vida carente de significado. Es difícil, no obstante, interpretar como una postura pesimista la “alegría” por la “esperanza” en la “resurrección de Dionisos”, bases profundas de la tragedia ática.

El auténtico pesimismo es, aproximadamente, lo contrario de la tragedia. El pesimismo es negador, mientras **la tragedia propugna toda clase de valores**, y el restablecimiento de tan sencilla verdad es vitalmente necesario para nosotros, pues hoy sí se entiende como de fundamental importancia la cuestión de si la tragedia es pesimista o no...

Buero lamenta que se haya tildado de pesimistas a dramaturgos como Ibsen, Pirandello, Chéjov, O’Neill, o Miller: *La tragedia no es pesimista. Representa, en el terreno del arte, un heroico acto por el que el hombre trata de comprender el dolor y se plantea la posibilidad de superarlo sin rendirse a la idea de que el dolor y el mundo que lo partea sean hechos arbitrarios. No hay pesimismo más radical que el de dar por segura la falta de sentido del mundo; y no hay más género teatral que más pertinazmente lo busque –cuando no lo afirma- que el trágico*. (O.c, p. 646-47).

Por éste último tipo de tragedia –la que puede terminar en la culminación del infortunio- sobre todo es, por el que sus enemigos califican al género de pesimista o negativo. Más también él, como caso particular de la gran afirmación vital que es el género a que pertenece, es positivo. **Y su meollo es la esperanza**. (O.C. p. 648).

Es indiferente ahora precisar cuál pueda ser el contenido de dicha esperanza. Ofrece, eso sí, una doble vertiente clara: la esperanza en la **justificación metafísica del mundo** y la esperanza en la **solución terrenal de los dolores humanos**” (O.c., p. 648). Recuerda Buero en, *Sobre teatro*, (O.C., p. 692) que: “*Durch Leiden Freude*”, dijo Beethoven. “**Por el dolor, a la alegría. Éste es el sentido último de la tragedia**”. ¿No será la música el lenguaje inefable del *Deus absconditus*?

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 luz**. Plantea una y otra vez el enigma del mundo y de su dolor precisamente porque lo cree enigma – cifra poseedora de significado- y no amargo azar. Si sus convicciones religiosas,

filosóficas o sociales son cretas y positivas, el enigma poseerá sus claves y de simple enigma pasará a misterio. (O.c., p. 647).

Sobre el espíritu religioso y la tragedia española: “*De la totalidad de consideraciones hasta aquí apuntadas se desprende una consecuencia: la tragedia está animada por un sutil espíritu religioso. Entiendo aquí lo religioso en sentido más vasto: como aquella intuición, muchas veces inefable, por la que el hombre advierte su dependencia de una grandiosa Unidad sin fronteras y que determina las más diversas actitudes religadoras con el mundo o con sus semejantes...La Europa cristiana establecerá tarde una relación semejante entre el Sacrificio de la Misa y ciertas representaciones religiosas. Relación análoga y, al tiempo, muy diferente; pues por un complejo de causas, cuya explicación no hace al caso ahora, deriva hacia la creación de “misterios”, Moralidades, Comedias Sacras, y Auto Sacramentales más que a la de tragedias. España hace suyas con particular intensidad esta tendencia; y a ello, tanto como a cierta sedicente dificultad nacional para el género trágico, puede atribuirse la escasez de ejemplos brillantes que de éste ofrece nuestra literatura. Buero Vallejo hace una mención especial a *La vida es sueño*, de Calderón, y a *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.*

Esquematzamos a continuación conceptos del propio Buero como síntesis final.

⇒ Cuadro de **contenidos filosóficos de la tragedia** que se revelan en el perenne conflicto entre libertad//necesidad, según Buero se da una tensión dialéctica:

HOMBRE	NATURALEZA
INDIVIDUO	COLECTIVIDAD
ENTRE SER HUMANO	Y SER HUMANO
La tensión consigo mismo para realizarse	Y el concierto una vez realizado
HOMBRE	ABSOLUTO

⇒ Perfil filosófico de los tres grandes poetas trágicos para Buero Vallejo:

<u>ESQUILO</u>	<u>SÓFOCLES</u>	<u>EURÍPIDES</u>
<p>Profundo <u>creyente</u> y ardiente patriota.</p> <p>Sublimes cantos arcaicos, con voz robusta y solemne, canta la exaltación y la belleza de las convicciones más firmes. Representa la belleza arcaica.</p> <p>La esperanza de sus héroes puede llegar con facilidad a cumplimiento: su fe apenas duda. Es conservador en el noble sentido de la palabra. Autor trágico ejemplar para todo ideario que se consolide y llegue a dominar la vida práctica de cualquier pueblo.</p>	<p>Es más sutil. Cree más que en un conjunto de dogmas y razones, en el misterio del hombre.</p> <p>Si Esquilo es un predicador Sófocles es un <u>metafísico</u>.</p> <p>La “fe que duda” la acompaña en su obra de una esperanza profunda que no excluye catástrofes sin aparente salida.</p> <p>Posee la técnica más fina de sus tragedias y la más depurada belleza, representa la cúspide del teatro griego: la armonía clásica.</p>	<p>Tras el predicador y el metafísico viene el <u>filósofo</u>.</p> <p>Lo pone todo en tela de juicio, y apenas se atreve a esperar. Duda del sentido del mundo y de los dioses, describe con mayor piedad al ser humano. Palpitantes temas: horror a la guerra, injusticia de la esclavitud. Vacilante busca esperanzas. Agnóstico, dioses inferiores éticamente a sus personajes</p> <p>El filósofo criticista perjudica la calidad estética de su obra. Su patetismo se parece a la tragedia romántica y existencialista.</p>

Exponemos el cuadro síntesis del concepto de tragedia de Buero, según Ida Molina:

THEORETICAL CONTRIBUTION TO INTEGRATION OF BUERO VALLEJO'S CONCEPT OF TRAGEDY (*).

LÍMITES EXTERNOS	MARCO TEÓRICO INTEGRADO POR EL MÉTODO DIALÉCTICO	LÍMITES EXTERNOS	PARTES DE LA DEFINICIÓN
Relativismo extremo	<i>Nivel I - Cognitivo</i> Búsqueda de la verdad basada en la creencia en un orden moral trascendental en el universo	Absolutismo	A Contenido de la tragedia ¿Cuáles son los ingredientes necesarios de la tragedia?
Determinismo-sin libre albedrío	<i>Nivel II - Volitivo</i> Lucha de la voluntad contra las limitaciones impuestas por la totalidad de las condiciones de vida	Voluntarismo – libertad absoluta	
Duda absoluta y desesperación	<i>Nivel III - Emocional</i> Lucha entre la fe y la duda: fe que duda. La esperanza está siempre presente	Fe absoluta – dogmatismo	
Dialéctica cerrada no síntesis	<i>Nivel IV - Dialéctico</i> Una posición intermedia de la “corrección hegeliana”	Determinismo Hegeliano – dialéctica abierta	B Método-estructura de la tragedia Cómo la tragedia es estructurada
Didacticismo	<i>Nivel V – Ético/estético</i> Una fusión artística de elementos éticos y estéticos	Arte por su propio bien	C Efecto de la tragedia Cómo la tragedia afecta a la audiencia
Efecto de distanciamiento <i>Verfremdungseffect</i> Sin efecto escénico	<i>Nivel VI - Edificación</i> Ennoblecimiento o edificación mediante la catarsis	Catarsis pura Efecto escénico perfecto	

Ida Molina. *The dialectical Structure of Buero Vallejo's Multi-faceted Definition of Tragedy.*
En *Estudios sobre Buero Vallejo*, edición de Mariano de Paco, o.c., p. 130-131.

(*) This teorical framework is a heuristic device constructed for the students of Buero Vallejo's theater to facilitate a better understanding of the playwright's concepto of tragedy.
Traducción propia del cuadro original en inglés del artículo de Ida Molina en la obra citada.

Antonio Buero Vallejo y la filosofía española que vendrá vista por otros.

Hemos tratado de poner de relieve el potencial filosófico de la obra de Buero, como dice Ana M^a Leyra, en la línea de la *diferencia ontológica* de Heidegger: “La noción de diferencia es para la filosofía un tema cuyos antecedentes se remontan a las raíces mismas del filosofar y desempeña una función importante en la metafísica. **Pensar la diferencia** implica en primer término pensar su oposición a la **unidad** y, por consiguiente, pensar la **identidad**, así como la división o desdoblamiento, e incluso pensar lo otro, la **alteridad**”. ...La simetría trágica que permite el encadenamiento de la acción, lleva implícita la diferencia, el tiempo, la alternancia generacional. Y esta misma simetría es la que nos permite introducir la **esperanza trágica** en la obra, **poniéndola en relación con una voluntad libre**, la del dramaturgo, la de los espectadores, que quieren dominar la repetición, el espectáculo teatral, para buscar y reconocer la diferencia, el comportamiento distinto de los hijos con respecto a los padres”. ...La última escena de Las trampas del azar, de Buero Vallejo, muestra lo esencial para el juego de la diferencia y de la repetición, lo que justifica el reconocimiento y provoca la catarsis, **es la puesta en escena de la metamorfosis como fin**, de la transformación individual y de la transformación social, en cuanto efectos de una tarea creadora”³⁹². En la metamorfosis final contamos con los efectos de inmersión.

Después de lectura de las obras de Buero uno se *siente diferente*, como si los *efectos de inmersión* pasaran del escenario a la vida, de la ficción a la realidad, del laberinto a la persona que se hace más comprensiva consigo misma y con los demás: es la catarsis de la verdad. En *De mi teatro* (O.C., p.511) se pregunta por los efectos de inmersión: “¿Qué pretendo yo, por consiguiente, cuando los empleo? **Recuperar para el teatro** algo que se estaba perdiendo: la importancia decisiva de la intimidad, de **la interioridad humana**. Porque es muy importante en el teatro la interrelación, el hombre como ser social. Pero es muy importante el aspecto personal, individual. Y en la medida en que los dos sean conjugados simultáneamente, es en la medida en que una **dramaturgia** puede volverse realmente completa, **integradora**. Y esa integración es el objetivo operativo fundamental que yo he querido plantearme con mi teatro, en la creencia de que reasume lo que la escena, a partir de ahora y tal vez en el mañana

³⁹² Leyra Ana M^a, *Las filosofías de la diferencia y de la repetición*, en *F^a y Lit.*, o.c., p. 119,121, 128.

inmediato, tiene que recuperar denodadamente: **la interioridad personal al lado de la exterioridad social**".(O.C., V. II, p. 511). ¿Habríamos de un socialismo personalista?

Una de las obras más emblemáticas de esa dramaturgia integradora respecto a la convivencia de los españoles es *La detonación*, en la que dice el personaje *Mesonero*: "Todos no podemos ser héroes, Larra". En este sentido Enrique Pajón nos ilumina con su genial interpretación de la obra de Buero y la figura del "Antihéroe": "*El significado de Edipo cobra sentido un valor inigualable al poner de manifiesto cómo un gran **héroe**, el vencedor de la esfinge, el entronizado rey de Tebas, desciende bruscamente hasta convertirse en el modelo de **antihéroe**, en el mendigo ciego que llega hasta las puertas de Colono. He ahí un **símbolo** del heroísmo caído y de la resolución de asumir de la manera más desencarnada la **condición humana auténtica** que, a tantos siglos de distancia, volvemos a encontrar en el conjunto de la obra de Buero: **el antihéroe como único signo de autenticidad para el hombre sin máscara**"...Es la **ceguera-metáfora** la que, en lenguaje bíblico, sirve para decir que "Dios ciega al que quiere perder". Esa ceguera no reúne en un punto la condición de ser hombre con la de ser limitado, lo que sería un mera discusión simbólica, sino que traslada las características de la ceguera a planos distintos, tal y como ocurre al aplicar la idea de ceguera a un estado de la mente en la que la palabra locura ocultaría el sentido de una voluntad que niega a comprender un determinado problema... En efecto, a partir de la metáfora de la ceguera, por contraste, descubrimos otra metáfora, la **metáfora de la luz**, hacia la que tienden casi todos los conflictos con la ceguera presentados por Buero. De lo que se trata en el fondo es de realizar los mayores esfuerzos para ver con ojos propios y no con prejuicios ni directrices emanadas del mundo de los atemorizados o de los dominadores. La oscuridad nos envuelve y de ahí que la propuesta última que podemos encontrar en las obras de Buero es la **voluntad de luz**",³⁹³. La voluntad de saber convivir es un principio irrenunciable.*

En su última obra *Misión al pueblo desierto*, fiel a su vocación estética - colaboró con la Junta de Salvamento Artístico-, Buero sigue creyendo firmemente en la

³⁹³ Pajón, E, *Voluntad de luz. Símbolo y metáfora en la dramaturgia de Buero Vallejo, Fª y Lit.* Nos parece muy esclarecedora la dilucidación entre símbolo y metáfora: "El carácter de **símbolo** radica fundamentalmente en reunir en un solo punto dos significados, el propio de las circunstancias que se exponen, y otro más profundo, que la sola percepción de la realidad nos permite alcanzar. El sentido de la **metáfora**, por su parte, no une, sino que dispersa los significados, lleva lo propio de algo percibido y nombrado, a otra región en la que las mismas palabras resultan en principio impopias, pero que, tras un esfuerzo por adaptarlas a las nuevas circunstancias, adquieren una dignidad inesperada". O.c, p.142.

idea del *arte como salvación*, los protagonistas han de rescatar un cuadro del Greco, en Puebla del Zarzal –no olvidemos la acotación de la escena inicial, en la que debe leerse con mucha luz la cartela: RUBUS ARDENS DOCUIT ME VINCERE (la zarza ardiente me enseñó a vencer)-, un pueblo desierto que, sin embargo, es bombardeado de modo absurdo en la Guerra Civil, la misión es, una vez más, imposible, y de nuevo, surge el conflicto en la convivencia entre revolucionarios, *Plácido* dice que hay que **respetar los derechos fundamentales** (de la persona ético-jurídica), *Damián* dice que: *el cambio social no puede obtenerse sin violencia. Plácido: La lucha de clases. Damián: ¡Menos mal que lo recuerdas! Plácido: Y las guerras son inevitables, por justa defensa o por afán de conquista. Pero son las masas las que han de imponer el cambio cuando les llegue su hora y estén preparadas, legalizando a la fuerza nuevas instituciones y sistemas, no mediante crímenes. Sólo a eso llamo yo verdadera violencia revolucionaria.* Parece insistir en los principios éticos de la revolución pendiente para liberar a los hombres de la injusticia de todas las dictaduras, y proteger los derechos fundamentales de las personas y de los pueblos abandonados. Vuelve a criticar la fabricación y venta de armas, pues a veces, los “*revolucionarios*” *se las venden a los reaccionarios*”. Hoy sobran ejemplos de “gobiernos progresistas” que venden armas.

La discusión sube de tono por las discrepancias acerca del medio de transporte del cuadro del Greco que debe protegerse, la violencia rebrota entre ellos, mientras, habla *Lola: Me gustaría que quienes escuchasen este texto me imaginasen ideándolo y a punto... de llorar. También yo soy llorona. Como si estuviesen en un teatro y fuese yo la actriz... Pero soy una verdadera persona. Ellos dos no tardarán en subir después de haber hablado sin que yo les oiga, pero temo comprender demasiado lo que se han dicho... Porque el más resuelto tiene una pistola y es Plácido quien le estorba decisivamente. (Llora). ¿Qué solución puede tomar nuestro conflicto? Quizá ninguna buena. Ninguna. El presidente del círculo dice que cada uno imagine el destino de los tres personajes, y el rescoldo de la guerra civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos... Puede que sólo sea el sobresalto inevitable de quienes recordamos sus consecuencia...el **anhelo de que quizá no todo está perdido**”. Ante el mal en el mundo la esperanza se merma. Lo último que se pierde es la esperanza. Quizá éste sea último mensaje de Buero: El arte como la esperanza de salvación del hombre.*

Esta *Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo* acaba sus meditaciones filosóficas, no sin antes recordar en Buero las palabras sobre el sentido del teatro de Federico García Lorca: “*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*”³⁹⁴. Así es, como a mí me parece, el impulso creador que Buero ha proyectado al pasado desde su presente, y, esta es su aportación fundamental, además, ha lanzado su esperanza hacia el futuro. En este sentido, no podemos terminar, sin dedicar unas palabras al sentido último de la esperanza trágica: la trascendencia del silencio de Dios.

Magda Ruggeri, en su artículo, *Misterio y trascendencia en el teatro de Antonio Buero Vallejo*, escribe al respecto: “*La fe que Buero propugna en la mayoría de sus dramas se centra en la fuerza y autonomía ontológica de una determinada visión ética del mundo en la que la vida sobrenatural puede consistir únicamente en la capacidad del hombre de actuar, también después de la muerte, a través del compromiso ético que tuvo en vida. Pues, a pesar de ello, Buero se ha preocupado también por posible existencia de una realidad sobrenatural, de la supervivencia del individuo después de la muerte física, de la posibilidad de que la esperanza trágica pueda resolverse en trascendencia*”. Buero intuye la encrucijada de la vida y, no en vano, refleja el humanismo inmanente como Brecht o Sartre, sin embargo, está la visión trascendente de la esperanza de su amigo Laín Entralgo, como apuntamos en su análisis.

Prosigue M. Ruggeri: “*El mismo Buero –recordando una frase de *La señal que se espera*, “en el mundo todo es una señal”- escribe en su Comentario a este drama: “La obra constituye una invitación a pensar –y a sentir- el problema de las relaciones mágicas, los milagros y los providencialismos. El problema, en suma, de las posibilidades activas de la fe”. Y dirá Julián –personaje de la obra, casualmente profesor de filosofía- : “La fe nunca es inútil...La fe mueve montañas y produce las señales. Por su poder vivimos”*³⁹⁵. Ruggeri alude a J. L. Abellán cuando dice que, *En la ardiente oscuridad* hay una “*huella de la realidad trascendente*”, así como a E. Pajón y su alusión al Mito de la Caverna de Platón y su doctrina de la inmortalidad del alma.

³⁹⁴ Charla sobre teatro, O.C. M.adrid, Aguilar, 1980, p.150.

³⁹⁵ Ruggeri, M., en *Buero Vallejo, dramaturgo universal*, o.c., p. 242, 243. Cita los textos del *Fedón*, 81b. Más adelante se refiere a s. Agustín y su relación con Einstein y la ciencia moderna, p.252, sobre el tema del azar y la necesidad, Monod, Teilhard. Así como a Jung, Wittgenstein, Unamuno y Dostoevsky. Para Magda Ruggeri, Buero se distancia en *Misión al pueblo desierto*, de las dos Españas. Ni religioso, ni ateo.

La tarea creadora que vislumbramos en esa “*filosofía que vendrá*” que alude Enrique Pajón y, que pasa necesariamente por la “*metafísica no formulada*” que nos sugiere Antonio Buero Vallejo, ha de vertebrarse en la esencia del teatro: el diálogo. Para Enrique Pajón: “***Dialogar no es tanto servirse del lenguaje como complementarse y, de esa manera, acceder al plano de la libertad común. En este punto confluyen algunas inquietudes fundamentales tanto del propio Buero como de otros ilustres pensadores españoles, poniendo así un claro signo de lo que empieza a ser una filosofía característica de nuestro pueblo. Las aproximaciones de Buero a la política revelan ya un sentimiento profundo de que el otro no es lo que se llama un “ajeno”... Más tarde, los fallos reales de la política activa le obligaron a desistir de la acción directa y a proyectarse en su obra literaria, con la esperanza de iluminar las conciencias y contribuir así a esa construcción de una humanidad nueva a la que el hombre, sintiéndose uno con los otros, debía elevarse***”... “*Llegada de los dioses*” no debe entenderse, sin embargo, como el renacimiento de la tragedia griega, ni tampoco como una coincidencia con el pensamiento nietzscheano respecto al problema. Parfraseando el título dado por Nietzsche a su estudio, podríamos hablar de “**el origen de la filosofía española en el espíritu del teatro**”³⁹⁶. Esta afirmación “revolucionaria” abre un campo de investigación que replantearía por sí misma nuestra historia, no sólo es válida para la filosofía española, sino que sería aplicable para la filosofía universal.

Feliz y contento estaría Cervantes de la sabiduría de su **paideia hispánica**. En el apartado del fundamento hermenéutico del teatro recordábamos sus palabras: “**fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando las figuras morales al teatro**”. El teatro de Antonio Buero Vallejo brota como una nueva rama de raíz cervantina del árbol de nuestra historia. Su obra es una **paideia dramática** cuya sabiduría encierra, no sólo una *metafísica no formulada*, sino unos renovados ideales de cultura, una *dramaturgia integradora universal*, de la que puede beber toda persona de buena voluntad. Un gran reto, sea uno creyente o no creyente, español o extranjero, hombre o mujer, libre o esclavo: “**nada de lo humano le es ajeno**”. Inicié mi vida profesional con la Filosofía y el Teatro, tras un tiempo en el mundo de la solidaridad, vuelvo al teatro de Antonio Buero Vallejo, y explorando al hombre con él, encuentro un nuevo haz de luz creadora en mi vida personal: **la vocación de esperanza**.

³⁹⁶ Pajón, E., *Buero Vallejo o la filosofía que vendrá*, en A. B. V. *dramaturgo universal*, o.c., p.180 y 184. Al final del artículo pide la creación de un **Instituto de Estudios Buerianos**, como *prospectiva de la filosofía española*, que ya mencionamos en otro capítulo, nos parece una iniciativa que dignifica a Buero.

9.- Abecedario, cuestiones y corrientes filosóficas en la obra de Buero Vallejo.

Libertad	Esclavitud
Verdad	Mentira
Solidaridad/Colectividad	Egoísmo/Individualismo
Pintura	Perspectiva
Justicia	Injusticia
Riqueza	Pobreza
Amor/Ternura	Odio/Desprecio
Belleza	Estética
Sindicato	Huelga
Hombre	Mujer
Humildad	Soberbia
Modestia	Orgullo
Infancia	Vejez
Bondad	Maldad
Irrealidad	Realidad
Interés	Dignidad
Proyecto	Porvenir
Moral	Inmoral
Intuición	Inteligencia
Valentía	Cobardía
Eterna	Deber
Generación	Cultura
Tiempo	Historia
Arte	Ciencia
Revolución	Moral-lucha revolucionaria
Persona	Sueños-Soñador
Estado	Poder
Amistad	Fatalidad
Sentimiento	Creación
Deseo	Frustración
Voluntad	Razón

Existencia	Angustia
España	Honra
Guerra	Paz
Concordia	Discordia
Locura	Cordura
Sufrimiento	Héroe
Mito	Institución
Música	Sordera-Ceguera
Diálogo	Filosofía
Desgracia	Felicidad
Experiencia	Experimento
Conocimiento	Ignorancia
Psicología	Poesía-Literatura
Esencia-Ser	Apariencia
Ética	Piedad
Política	Naturaleza
Compromiso	Rectitud
Luz	Oscuridad
Destino	Tragedia
Vida	Muerte
Respeto	Tortura
Violencia	Idealismo-Quijotismo
Dios	Ateo
Utopía	Buen Gobierno
Ley/Estatuto	Contrato/Trabajo
Autoridad	Hombre, amigo de Ley
Cuerpo/Animal	Alma
Desesperación	Esperanza
Inquisición	Hereje
Miedo	Confianza
Metafísica	Misterio/Ontológico
Silogismo	Paradoja
Psicoanálisis	Inconsciente

Inocencia	Culpa
Acción	Contemplación
Despecho	Traición
Fidelidad	Matrimonio
Bombas nucleares/Militarismo	Pacifismo
Racional	Irracional
Llegar a ser	Ilusión
Dioses	Mortales
Confesiones/Sinceridad	Duda
Bien	Mal
Incesto	Libelo
Humanidad	Pedagogía
Teatro	Máscara
Teoría	Fantasía
Religión	Ciencia
Derecho	Asesino
Dinero	Miseria
Conciencia	Utilidad
Planeta Tierra	Luna-Marte
Infinita	Paciencia
Casualidad/Azar	Demiurgo/mirada demiúrgica
Lógica	Deducción
Superhombre	Psicodrama
Escéptico/escepticismo	Intimidad
Información veraz	Hipocresía
Ilustración	Constitución de 1812
Meditación	Dialéctica
Pena de muerte	Suicidio
Masonería	Filosofismo extranjero
Rabí/Sanhedrín	Jehová
Carlismo/tradicionalismo	Liberalismo (contra absolutismo)
Catarsis	Terror/temor
Hybris	Némesis

Optimismo	Pesimismo
Categoría	Absoluto
Absurdo	Sentido
Enigma	Mundo
Unidad	Terapéutica
Retórica	Oratoria
Simbolismo//Posibilismo	Imposibilismo

⇒ **Elenco sinóptico de cuestiones filosóficas planteadas en la obra de Buero.**

<i>Cuestiones planteadas en sus obras</i>	<i>Ámbito filosófico interrelacionado</i>
La metáfora de la vida humana: el teatro.	Estética. Espejo antropológico y ético.
Teatro de palabra-teatro como espectáculo	Semiológico. Hermenéutica. Fª Lenguaje.
Teatro pictórico, musical y poético.	Estético. Fª y Literatura. Ontología.
Teatro crítico y convivencia sociopolítica.	Fª Política. Sociología. Teoría Revolución
Teatro de compromiso social, generación.	Ética. Antropología. Política. Fª Derecho.
Teatro psicológico/experimental/científico	Psicología/Gnoseología/Ecología. Estética
Teatro histórico y crítica institucional.	Fª de la Historia. Antropología. Mitología.
Teatro de familia/padres/hijos/matrimonio	Ética. Antropología. Psicología. Estética.
Teatro introspectivo, creativo, innovador.	Estética. Ética. Antropología. Teología.

⇒ **Cuadro sinóptico de las corrientes filosóficas latentes en la obra de Buero:**

Mitología griega. Literatura narrativa.	Poesía trágica. Literatura dramática.
Aristotelismo. Estoicismo. Séneca.	Humanismo renacentista. (Velázquez).
Ciencia moderna. Galileo.	Racionalismo cartesiano.
Idealismo Kant (Comunicativo Habermas)	Irracionalismo, Schopenhauer.

Fª de la Historia y Estética de Hegel.	Origen de la tragedia-Nihilismo-Nietzsche
Marxismo, Marx, Lukacs, Bloch.	Existencialismo, Sartre, Heidegger.
Fenomenología Husserl, Scheler.	Psicoanálisis, Freud.
Hermenéutica, Dilthey, Gadamer, Ricoeur	Filosofía del lenguaje, Derrida.
Escuela Frankfurt, Horkheimer. Adorno.	Cristianismo Unamuno, Laín, Zubiri.
Filosofía y tragedia: Kaufmann/Goldmann	Ley de la Relatividad. Física. Einstein.
I.L.E. Giner, Cossío, Machado, Zambrano	Perspectivismo/Raciovitalismo de Ortega
Positivismo jurídico, Bobbio, Peces-Barba	Teoría de la justicia, Rawls, Rorty, Taylor.
Constitucionalismo, liberales, progresistas	Tradicionalismo-monárquico, absolutistas.
Judaísmo y Cristianismo. Islamismo.	Budismo, Confucio, Lao Sté, I Ching...
Ecologismo y solidaridad, Miguel Delibes	Clásicos: Cervantes, Shakespeare, Wells...
<u>Teatro contemporáneo</u> : Ibsen, Pirandello, Brecht, Sartre, O'Neill, Miller, etcétera.	<u>Teatro español</u> : Lope de Vega, Calderón, Valle-Inclán, García Lorca, M. Hernández.

10.- Bibliografía y documentación.

10.- 1.- Obras de Antonio Buero Vallejo.

- ⇒ *Obra Completa*, dos volúmenes, edición de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994. Falta su última obra dramática, *Misión al pueblo desierto*, cuya edición ha sido realizada por Virtudes Serrano y Mariano de Paco, y publicada por la editorial Espasa Calpe, en la Colección Austral, Madrid, 1999. El volumen I contiene el *Teatro completo*, y el V. II, *Poesía, Narrativa, Ensayos y Artículos*.
- ⇒ Es indispensable consultar como fuente de documentación y de orientación bibliográfica la página web: www.cervantesvirtual.com en la que se puede obtener una completísima información, acerca del autor y de toda su obra dramática, ilustraciones, pinturas, un libro de estampas, estudios críticos en varios idiomas que abarcan todas sus obras. Las obras de teatro subrayadas a continuación son las que han sido analizadas filosóficamente en la tesis.
- ⇒ *Historia de una escalera. Las Meninas*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1982. Edición de Ricardo Doménech. *Historia de una escalera. Las palabras en la arena*. Madrid, Escelicer, 1968.
- ⇒ *En la ardiente oscuridad. Un soñador para un pueblo*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1981.
- ⇒ *El concierto de San Ovidio*. Parábola en tres actos. Barcelona, Aymá, Colección Voz e Imagen, 1977. Prólogo de Jean-Paul Borel.
- ⇒ *El tragaluz*. Madrid, Castalia didáctica, 1985. Edición de José Luis García Barrientos, con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención. Documentos y orientaciones para el estudio de la obra.
- ⇒ *La doble historia del Doctor Valmy. Mito*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1996. Introducción de Carlos Álvarez.
- ⇒ *La Fundación*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1989. Edición de Fco. Javier Díez de Revenga.
- ⇒ *El futuro del teatro y otros ensayos*. Diputación de Valencia, 1999. Contiene su filosofía de la tragedia en varios artículos fundamentales.
- ⇒ *Hoy es fiesta*. Salamanca, Almar teatro, 1978. Introducción de Martha T. Halsey. Incluye bibliografía y cuadro cronológico de Buero y su tiempo.
- ⇒ *La detonación*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1996. Edición de Ricardo Doménech.
- ⇒ *Lázaro en el laberinto*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1987. Edición de Mariano de Paco.
- ⇒ *El tragaluz. El sueño de la razón*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1981.
- ⇒ *Caimán*. Relato escénico en dos partes. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1981.
- ⇒ *Las trampas del azar*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1995. Introducción de Virtudes Serrano.
- ⇒ *Música cercana*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1990. Introducción de David Johnston.
- ⇒ *La tejedora de los sueños. Llegadas de los dioses*. Madrid, Cátedra, 1985. Edición de Luis Iglesias Feijoo.

- ⇒ *Lorca ante el esperpento*. En *Tres maestros ante el público*. Discurso de Ingreso en la Real Academia de la Lengua Española. Obra Completa Volumen II. Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- ⇒ *Marginalia. La señal que se espera. Diana. Poemas*. Madrid, Promociones y Ediciones, Club Internacional del Libro, 1984. Prefacio de A. Buero Vallejo.
- ⇒ *Misión al pueblo desierto*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1999. Edición de Virtudes Serrano y Mariano de Paco.
- ⇒ *Monólogo para su hijo Enrique*, Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara, 2007. Se estrenó el 23 de marzo de 2007, en el Teatro-Auditorio “Antonio Buero Vallejo” de Guadalajara, a cargo del actor Juan Ribó. Asimismo, se ha publicado el texto del monólogo, una nota explicativa sobre su hallazgo, hecha por Carlos, el otro hijo de Antonio Buero y Victoria Rodríguez; y la reproducción del manuscrito, a cargo del Patronato Municipal de Cultura. Ver noticias de Antonio Buero Vallejo en la web: www.cervantesvirtual.com.

10.- 2.- Bibliografía general citada y consultada en la Tesis Doctoral.

- Abellán, José Luis: *Buero Vallejo: El teatro como forma de conocimiento. Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Ana María Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998.
- Aguirre, Mercedes, y Esteban, Alicia: *Cuentos del teatro griego. Las leyendas de Agamenón y Edipo según la tragedia*. Ilustraciones de Siro López. Madrid, Ediciones de la Torre, 2000.
- Amorós Andrés, Marina Mayoral y Francisco Nieva: *Análisis de cinco comedias. (Teatro español de la posguerra)*. Fco. Nieva hace una propuesta escénica para “*Hoy es fiesta*” de Antonio Buero Vallejo. Madrid, Castalia, 1984.
- Anneliese Meis, W.: *La persona como singularidad concreta en la obra de H. U. Balthasar*, Teología y Vida, 2001, volumen 42, nº 4, Santiago de Chile. Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Aranguren, José Luis: *Ética*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- Arbeláez, J. M., A. J. Echeverry Pérez, B. de Jesús Uribe Bodhert: *Regla, San Francisco y utopía*. Universidad de S. Buenaventura, Cali. Revista científica *Guillermo de Ockham*. Vol. 6 (2). Julio-diciembre de 2003.
- Archipiélago. *Literatura y Filosofía. ¿Relaciones amistosas? Cuadernos de crítica de la cultura*. Madrid, nº 50, 2002. Incluye una entrevista con H. Bloom.
- Aristóteles:
 - ⇒ *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1973. Traducción, introducción, preámbulos y notas de Francisco P. Samaranch.
 - ⇒ *Metafísica*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción y traducción de Tomás Calvo Buezas.
 - ⇒ *Acerca del alma*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción y traducción de Tomás Calvo Buezas.
 - ⇒ *El Arte Poética*, III. Buenos Aires, Espasa, 1948. Traducción de José Goya y Muniáin.
 - ⇒ *Ética a Nicómaco*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción de T. Martínez Manzano, y traducción de J. Pallí Bonet.

- Artaud, Antonin: *La puesta en escena y la metafísica*, 1931, en *Le théâtre et son dooble*, Paris, Gallimard, 1938. La Habana, Instituto del Libro, 1969. Es interesante la página web www.sigloartaud.zoomblog.com/cat/3174
- Auerbach, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, 1983,
- Avalor-Arce, Juan B.: *Nuevos deslindes cervantinos*. www.cervantesvirtual.com
- Balthasar, H. U. V: *Teodramática*. Vol. 3. Las personas del drama. El hombre en Cristo. La lucha por el concepto teológico de persona. Madrid, Encuentro, 1993.
- Baroja, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Cátedra, 1986. Edición Pío Baroja.
- Barrio Maestre, José M^a: *Educación estética y educación moral. Hacia una fundamentación antropológica del sentimiento*. Revista española de Pedagogía, Madrid, año XLV, n^o 176, abril-junio de 1987.
- Basave, Agustín: *Meditación sobre la pena de muerte*. México, FCE, 1997.
- Beckett, Samuel: *Esperando a Godot*. Barcelona, Tusquets, 2001. Traducción de Ana M^a Moix.
- Beethoven Ludwig van: *Fidelio. Ópera en dos actos*. Orquesta F. de Viena, Deutsche Gramophon. Barcelona, RBA, 2007. Redacción: Juan Carlos Moreno.
- Beltrán Ramírez, F.: Explicación de la historia de la terminología de persona. <http://www.mercaba.org>
- Benavente, Jacinto: *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra, 2006. Edición de Fernando Lázaro Carreter.
- Benito Alzaga José Ramón: *La Paideia Cristiana: una interpretación*. <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio02/sec62.html>
- Benveniste, E: *Problemas de lingüística general*. México, S. XXI, 1986.
- Bergua, Jorge: Introducción a las *Tragedias* de Sófocles, Madrid, Gredos, 2000.
- Berenguer, Ángel: *Autoridad y libertad. (Estructuras de "La vida es sueño")*. Granada, Universidad de Granada, Centro de Estudios Hispánicos, 1981.
- Blanch, A.:
 - ⇒ *Una sociedad a medida del hombre: Horizonte utópico-crítico*. VVAA. *La calidad de la vida en el proceso de humanización*. Conferencias y coloquios de las Primeras Jornadas Científico-Humanistas. Organizadas por el CEOTMA (Ministerio O. Públicas) y ASELCA-ASITEMA, Madrid, Editorial Medio Ambiente, 1981. (Yo preparé esta edición tras las Jornadas).
 - ⇒ *Ignacio Ellacuría un filósofo comprometido con el pueblo*. Revista del Instituto de Bachillerato Ignacio Ellacuría, Alcorcón, 1991.
 - ⇒ *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. PPC-Universidad de Comillas, Madrid, 1995.
- Blázquez Carmona, Feliciano: *La Filosofía de Gabriel Marcel. De la dialéctica a la invocación*. Madrid, Encuentro, 1988.
- Bloch, Ernst *El Principio Esperanza*. Madrid, Aguilar, 1979. Traducción del alemán Felipe González Vicen. Tres volúmenes.
- Bloom, Harold: *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*. Madrid, Taurus, 2005. Traducción Damián Alou. (Capítulos Platón-Homero y Cervantes-Shakespeare).
- Bobes Naves, Carmen:
 - ⇒ *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arcolibros, 1997.
 - ⇒ *Teoría del teatro*. VVAA. Compilación de textos e introducción general. Madrid, Arcolibros, 1997.
 - ⇒ *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992.

- Borel, Jean-Paul: *Teatro de lo imposible. Ensayo sobre una de las dimensiones fundamentales del teatro español contemporáneo*. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Madrid, Guadarrama, 1966.
- Borrás, Manuel: “*El Quijote*”. Madrid, ABC, *El Semanal*, 10 de abril de 2005.
- Brecht, Bertolt: *Poemas y canciones*. Madrid, Alianza, 1972. Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romero. El ABC literario le dedicó un monográfico, 6-febrero-1998: *B. Brecht, Cien Años*.
- Brown, Jonathan: *Velázquez*, VVAA. Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado/Gutenberg, 1999.
- Buber, Martín: *¿Qué es el hombre?*, México, FCE, 1979. Traducción de E. Imaz.
- Buda, Carmine: *Evolución del concepto de persona*. Madrid, UAM, Revista de Filosofía, nº 57, 1956.
- Cabada Castro, Manuel: *Feuerbach y Kant, dos actitudes antropológicas*. Madrid, Universidad Comillas, 1980.
- Calderón de la Barca, Pedro:
 - ⇒ *La vida es sueño. El Alcalde de Zalamea*. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1971. Otra edición excelente: Madrid, Castalia, 2001, con introducción y notas de José M. Ruano de la Haza. Otra buena edición está en la colección Austral, realizada por Evangelina Rodríguez.
 - ⇒ *El gran teatro del mundo*. En *Teatro mitológico. Autos Sacramentales*. Madrid, Castalia, 2001. E. Sebastián Neumeister, Frei Universität Berlin.
- Callejas Berdonés, José M^a:
 - ⇒ *El teatro educa. Experiencias didácticas en Filosofía. El Mito de la Caverna -dramatización-. Antígona*. (COU). *Yerma. Historia de una escalera*. (2º-3º Ética). Madrid, Narcea, 1988. Prólogo de Alfonso López Quintás. (Libro enviado a Antonio Buero Vallejo, cuya respuesta de agradecimiento puede verse en la **1ª carta** escaneada del original en el epílogo).
 - ⇒ *El teatro en la didáctica de la filosofía*. Madrid, Rev. Diálogo Filosófico, nº 10, 1988. (Enviado a Buero y su agradecimiento en la **2ª carta** en el epílogo).
 - ⇒ *Optar por el Sur. Hacia una cultura de la esperanza*. Madrid, Instituto E. Mounier, 1992. Cuadernos formación, nº 23. (Enviado a Buero Vallejo, y su respuesta puede verse en la **3ª carta** escaneada del original en el epílogo).
 - ⇒ *Educación en la esperanza, condición de la libertad*. Actas del Congreso Internacional de Filosofía de la Educación. UNED, Madrid, 1988. Comunicación en Vol. II, páginas 116-122. (Enviado a Buero, y su respuesta de agradecimiento puede verse en la **3ª carta** escaneada en el epílogo).
 - ⇒ *Meditaciones pedagógicas sobre La vida es sueño*. Madrid, Revista Diálogo Filosófico, nº 47, 2000. Homenaje en el aula con motivo del IV Centenario.
 - ⇒ *Los derechos y los sueños*. VVAA *Hacer futuro en las aulas. Educación, solidaridad y desarrollo*. Barcelona, Intermón, 1995. Colección Libros de Encuentro, director Ignacio de Senillosa. Prólogo de J. L. Sampedro. Epílogo Jon Sobrino. Coordinadores: Carmen Llopis, Pedro Saéz, y José M^a Callejas.
 - ⇒ *El rapto de Europa. Del bienestar a la solidaridad*. Comunicación en *La Filosofía ante la encrucijada de la Nueva Europa*. Ildefonso Murillo (ed.), I Jornadas Diálogo Filosófico, Madrid, D. Filosófico/Nossa-J. Editores, 1995.
 - ⇒ *Antropología y solidaridad en Pedro Poveda*. En *Humanismo pedagógico de P. Poveda*. Madrid, Narcea, 2000. Ángeles Galino (Coordinadora). VVAA.
 - ⇒ *Francisco de Vitoria y la primacía de la persona como eje del derecho internacional*. Comunicación: *Propuesta didáctica de Derechos Humanos para ESO y Bachillerato*. Actas del Primer Simposio Internacional del

- Instituto de Pensamiento Iberoamericano: *Las Escuelas de Salamanca y el pensamiento iberoamericano: teoría y praxis*. Cuadernos Salmantinos de Filosofía. Volumen XXX. Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.
- ⇒ *El Quijote educador*. Revista Diálogo Filosófico, nº 63, 2005. Sección de Didáctica, págs. 473-97. Homenaje en el aula con motivo del IV Centenario.
 - ⇒ *Análisis ético de Historia de una escalera de A. Bueno Vallejo*. Jornadas *Ética y Constitución*. Instituto Técnicas Educativas, Alcalá de Henares, 1984.
 - ⇒ *Persona y teatro en el personalismo filosófico de K. Wojtyla*. Comunicación en el Congreso sobre K. Wojtyla, UCM, 2006. Ver en web personalismo.org
 - Camón Aznar, J.: *El tiempo en el arte*. Madrid, Organización S. Editorial, 1972.
 - Camus Albert:
 - ⇒ *Los justos*, Madrid, Alianza, 1999. Traducción de Mauro Armiño.
 - ⇒ *La caída*. Madrid, Alianza, 1998. Traducción de Manuel de Lope.
 - ⇒ *El extranjero*. Madrid, Alianza, 1998. Traducción de José Ángel Valente.
 - Cañas Fernández, José Luis:
 - ⇒ *Gabriel Marcel: filósofo, dramaturgo y compositor*. Madrid, Editorial Palabra, 1998.
 - ⇒ *Influencia del primer Gabriel Marcel en el primer Jean Paul y Sartre*. *Anuario filosófico*, Universidad de Navarra. V. XXXVIII//2 - 2005.
 - Carson, I. A. Ritche: *Comida y civilización*, Madrid, Alianza, 1994.
 - Cassirer, Ernst: *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1975. Traducción de Eugenio Imaz.
 - Castro, Josué de: *El hambre, problema universal*. Madrid, Librería Dersa, 1989.
 - Cerezo Galán, Pedro: *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Unamuno*. Madrid. Trotta, 1996.
 - Cervantes, Miguel de:
 - ⇒ *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa Calpe, Colec. Austral, 1986. (Texto de las primeras experiencias en clase de Ética).
 - ⇒ *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo Lectores, 1998. Edición crítica de Silvia Iriso y Gonzalo Pontón, prólogo de Francisco Rico. Excelente aparato crítico y selección de lecturas de la crítica literaria. Glosario de refranes.
 - ⇒ *Entremeses y La destrucción de Numancia*. Madrid, Castalia, 2001. Introducción y notas por A. Hermenegildo.
 - ⇒ *El trato del Argel. La galatea*. Madrid, Castalia, 2001. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla.
 - ⇒ *Novelas ejemplares*. Madrid, Castalia, 2001. Edición Juan B. Avalor-Arce.
 - Close, A. J.: *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona, Crítica, 2005. Traducción de Gonzalo G. Djembé.
 - Cobaleda, Miguel: *Seminarios de teatro en COU (y cinco textos dramáticos)*. Salamanca, ICE-Universidad de Salamanca, 1985. Documentos didácticos, nº63.
 - Codoñer, C.: *Del diálogo al teatro*, en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma.*, Universidad de León, 1988. Coord. G. Morocho.
 - Colli, Giorgio:
 - ⇒ *La sabiduría griega*. Dionisos. Apolo. Eleusis. Orfeo. Hiperbóreos. Museo. Enigma. Traducción de Dionisio Mínguez, Madrid, Trotta, 1995.
 - ⇒ *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona, Tusquets, 1975.
 - C.N.I.N.A.T. *Centro Nacional de Iniciación del Niño y el Adolescente al Teatro*. Excelente boletín de formación del profesorado y del alumnado en el ámbito

- teatral. Madrid, Ministerio de Cultura, nº 5, septiembre de 1979, *El rol del profesor ante la dramatización*, de Luis Núñez Cubero, Universidad de Sevilla.
- Corominas, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1976.
 - Cossío, Manuel Bartolomé, *De su Jornada. Fragmentos*. Madrid, Aguilar, 1966. Ensayos hispánicos. Prólogo de Julio Caro Baroja.
 - Croce, Benedetto: *Breviario de Estética. Aesthetica un Nuce*. Madrid, Aldeabarán, 2002. Traducción de Diego Sánchez Meca.
 - Curtius, E. R.: *Ensayos críticos sobre literatura europea*. Barcelona, Seix Barral, 1959. Unamuno, Ortega y Gasset, George, Hofmannsthal y Calderón de la Barca.
 - Charlebois Lucile C.: *Unamuno y el teatro de su época*. INSULA, Madrid, Año XLI, nº 481, diciembre de 1986. (En el mismo número: “¡Que inventen ellos!”, *Acotaciones a una frase*, por Ramón Carnicer).
 - Declaración de Salzburgo: *Sobre ajuste y crecimiento con desarrollo humano. Desarrollo: la dimensión humana. Desarrollo*, Revista Sociedad Internacional para el Desarrollo, Madrid, SID, Mesa Norte/Sur-PNUD, Nº2-3, 1986.
 - De Chirico G., G. Morandi, C. D. Carrá, *Pintura Metafísica*. Página web www.artistenomade.com
 - De la Encina, Juan: *Retablo de la pintura moderna*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
 - De la Fuente Ballesteros, Ricardo:
 - ⇒ *Ibsen y Buero: Hedda Gabler y Las cartas boca abajo*, en *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Actas III Congreso Literatura Española Contemporánea, Málaga, Antropos, 1990.
 - ⇒ *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*. Con Fabián Gutiérrez. Madrid, Júcar, 1992. Edición pedagógica bien documentada.
 - De la Granja, Agustín: *Entremeses y mozigangas de Calderón para sus Autos Sacramentales*. Granada. Universidad de Granada. Centro de Estudios Hispánicos. 1981.
 - De la Puente Samaniego, Pilar: *Antonio Buero Vallejo. Proceso a la Historia de España*. Universidad de Salamanca, 1988.
 - De Las Casas, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las indias*. Madrid, Sarpe, 1985.
 - Delibes Miguel:
 - ⇒ *Un mundo que agoniza*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española Madrid, 1975. Plaza-Janes publicó en 1994 una edición ilustrada con motivo del Premio Cervantes. (Lectura obligatoria para el tema de Ética y ecología).
 - ⇒ *La primavera de Praga*. Barcelona, Destino, 1985.
 - *Derechos humanos: la condición humana en la sociedad tecnológica*. Graciano González, R. Arnaiz (coord.), E. Trías, Manuel Maceiras. Madrid, Tecnos, 1999.
 - De Silva L.: *Ayuda al desarrollo*. Coordinadora de Organizaciones No Gubernamentales para el Desarrollo. Madrid, IEPALA, 1985.
 - De Vitoria, Francisco,
 - ⇒ *Relectio de indis*, Madrid, Edibesa, 1988; edición de Ramón Hernández.
 - ⇒ *Sobre el derecho de guerra*, Madrid, Tecnos, 1999; edic. L. Frayle Delgado.
 - Díaz, Carlos: *¿Qué es el personalismo comunitario?* Salamanca, Fundación Enmanuel Mounier, 2002.
 - Díaz Castañón, Carmen: *De la Residencia a La Fundación. Estudios sobre Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 1984. Mariano de Paco, compilador.

- Díaz Díaz, Gonzalo: *Hombre y documentos de la Filosofía Española*. T. I, A-B, Madrid, CSIC, 1980; VII, S-Z. 2003. Ver J. Sánchez-Gey: saavedrafajardo.um.es
- Díez Macho, A.: *La resurrección de Jesucristo y la del hombre en la Biblia*. Madrid, Fe Católica, 1977.
- *Diccionario de Pensamiento Contemporáneo*. Madrid, S. Pablo, 1997. VVAA. Dirigido por Mariano Moreno Villa. (El término *Hambre*, es de J. M^a Callejas).
- Doménech, Ricardo: **El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española**. Madrid, Gredos, 1979. Obra de referencia indispensable para comprender en profundidad la obra dramática de Antonio Buero Vallejo hasta esa fecha, sobre todo, en su dimensión histórica y sistemática.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Los físicos*. Teatro. Texto de la adaptación en dos actos de Juan José Arceche, escenografía de M. Mampaso, y dirección de José M^a Morera, estreno en Madrid, Teatro Valle-Inclán, 11 de septiembre de 1965. Vemos algún paralelismo argumental con *La fundación* y *El tragaluz* de Buero.
- *Educación, globalización y desarrollo humano*. Radhamés Mejía, coord.; Manuel Maceiras, Emilio García. Santo Domingo, Pontificia Universidad Católica Madre/Maestra, 2006.
- **El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo: Actas del III Congreso de Literatura Española Contemporánea**. Universidad de Málaga, noviembre de 1989. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García y coordinada por Enrique Baena. Barcelona, Anthropos, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 1990. Otra de las obras de referencia más completas para entender toda la obra dramática de Antonio Buero Vallejo, especialmente, desde el punto de vista literario-semiológico, y ético-filosófico.
- Elías de Tejada, F.: *Raíces de la persona humana*. Sevilla, Anales Universidad Hispalense, 1955, n^o 12.
- Errandonea, I.: *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*. Madrid, Moneda y Crédito, 1970.
- Eseverri, C.: *Diccionario etimológico de helenismos españoles*. Aldecoa, Burgos, 1945.
- Espeja, Jesús: *El combate por la libertad*. Instituto Teológico San Esteban, Costa Rica, 1982. Congreso Internacional de Derechos Humanos.
- Esquilo: *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción de Francisco Rodríguez Adrados, traducción de B. Perea.
- Fanjul, Serafín: *Al-Andalus contra España*. La forja de un mito. Madrid, S. XXI, 2002.
- Fernández, Elisa: *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*. (Desde Benavente hasta Alonso de Santos). Madrid, Escuela Española, 1987.
- Fernández Gómez Encarna: *Guía didáctica de Casa de Muñecas de Henrik Ibsen*. Comunidad de Madrid, 2007. Para institutos de secundaria especialmente.
- Fernández-Santos, Ángel: *Sobre el sueño de la razón*. Una conversación con Antonio Buero Vallejo. *Primer Acto*, n^o 117, febrero 1970.
- Ferrer, M., Tejera, M., Acedo, J. F.: *Historia del tradicionalismo español. El pensamiento español desde los tiempos de S. Isidoro hasta la sublevación masónica de 1820*. Sevilla, Trajano, 1941.
- Festugière, A. J.: *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Fetscher, I.: *Kant y la Revolución Francesa*. En *Inmanuel Kant 1724/1974. Kant como pensador político*. Inter-Naciones, Bonn, Bad Godesberg. Eduard Gerresheim, Editor. Instituto Alemán de Madrid, 1974.

- Foucault, Michel:
 - ⇒ *Las verdades y las formas jurídicas*, México, Siglo XXI Editores, 1984.
 - ⇒ *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966. Edición española: *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005. Traducción Elsa Cecilia Frost. El primer capítulo trata el tema de *Las Meninas*, criticado objetivamente por Buero.
- Gadamer H.G.: *Verdad y método. Entre fenomenología y dialéctica*. Salamanca, Sígueme, 2000. Traducción Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. En alemán Gadamer tiene un estudio sobre la tragedia: “*Zum Phänomen des Tragischen*”.
- Gaos, José:
 - ⇒ *El Quijote y el tema de su tiempo*. En *Sobre Ortega y Gasset, y otros trabajos de Historia de las Ideas en España y la América Española. Obras Completas*, tomo IX. México, UNAM, 1992. Conferencia dada el 24 de octubre de 1947 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
 - ⇒ *De Descartes a Marx*. México, UNAM, 1997. *El tema del Quijote*, en *Obras Completas*, tomo IV.
 - ⇒ *El historicismo y la enseñanza de la filosofía*. Antología filosófica. La filosofía griega. Introducción. México, Casa de España, México, 1940.
- Garagorri, P.: *Introducción a Ortega*. Exposición Ortega y su tiempo, MEC-Fundación Ortega y Gasset, 1990.
- García Barrientos, J. L.: *Escritura/Actuación para una teoría del teatro*. En *Teoría del teatro*. Compil. M^a Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco Libros, 1997.
- García Gual, Carlos: *Mito, Historia y Razón en Grecia: del Mito al Logos*. Madrid, Juan March, 1997, Cuaderno I, págs. 19-32.
- García Jurado, F.: *Nuevas consideraciones en torno a la etimología de persona de Gavio Baso*. Madrid, Ediciones UAM, 1994. En *QVID VLTRA FACIAM? Trabajos de griego, latín e indoeuropeo en conmemoración del 25º aniversario de la U.A.M.*, ed. por Luis M. Macía Aparicio et alii. I, p. 245-251.
- García Lorca, Federico:
 - ⇒ *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid, Aguilar, 1980. *Charla sobre teatro*, pág 150.
 - ⇒ *Yerma*. Poema trágico en tres actos y seis cuadros. Madrid, Cátedra, 1981. Edición de Ildelfonso-Manuel Gil.
 - ⇒ *La casa de Bernarda Alba*. Madrid, Cátedra, 1985. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Y en Madrid, Catalia didáctica, 1984. Edición de Miguel García-Posada, introducción, texto, cuadros cronológicos, etc.
 - ⇒ *La zapatera prodigiosa*. Barcelona, Plaza&Janes, 1985. Ed. A. del Hoyo.
- García Morente, Manuel: *Lecciones preliminares de Filosofía*, prólogo Julián Marías. Madrid, Encuentro, 2000.
- García Pavón, Fco.: *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.
- George, Susan: *Enferma anda la tierra*, Madrid, IEPALA, 1987, td. A. Morales.
- Gigon, Olof: *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*. Madrid, Gredos, 1971.
- Goethe, W. Johann: *Fausto*. Madrid, El Mundo, 1999. Traducción Pedro Gálvez. Prólogo de Eugenio Trías.
- Goldman, L.: *El hombre y lo absoluto*. El Dios oculto. La visión trágica: Dios, c. II. Barcelona. Península, 1968.
- Gombrich E. H.: *La Hª del Arte, contada por Gombrich*. Madrid, Debate, 1997.

- Gómez Caffarena, J.: *Qué aporta el cristianismo a la ética*. Madrid, Fundación Santa María, 1991.
- Gómez Morcillo, Aurora: *De Olimpia de Gouges hasta nuestros días*, Madrid, Revista Crítica, junio 1995.
- Gómez-Muller, A.: *Ética y alteridad desde el descubrimiento de América*. Madrid, Akal, 1997.
- Gómez Sara, Luisa: *Enrique IV. Pirandello*. Rev. Crítica, nº 739, Madrid, 1986.
- González de Cardedal, Olegario: *El poder y la conciencia*. Madrid, Espasa Calpe, 1984. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
- Guardini, Romano: *Mundo y persona*, Madrid, Encuentro, 2000. Traducción Felipe González Vicen.
- Guthrie, W.K.C.: *Historia de la Filosofía Griega*, tomo I, introducción de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1984.
- Hans Jonas: *El Principio de Responsabilidad*. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica. Barcelona, Herder, 1995.
- Hegel F.: *Filosofía de la Historia*. Introducción y traducción José M^a Quintana Barcelona, Zeus, 1971.
- Heidegger Martin:
 - ⇒ *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 1989, trad J .D. García Bacca, y los *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Borges-Duarte Irene, *Heidegger, escritor de Diálogos. ¿Recuperación de una forma literaria de la Filosofía?* Nº 13, Madrid, UCM, 1996.
 - ⇒ *Arte y poesía*, México, FCE, 1978. Traducción y prólogo de S. Ramos.
 - ⇒ *Ser y tiempo*. México, FCE, 1977, traducción de José Gaos.
- Heredia Soriano, Antonio:
 - ⇒ *La vida filosófica en la España actual*. Cuadernos Salmantinos de Filosofía, nº 3, 1976. Impulsor junto a Roberto Albares, del Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana, en Salamanca.
 - ⇒ *Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX*. La era isabelina (1833-1868). Universidad de Salamanca, 1982.
 - ⇒ *La filosofía española ante la Revolución Francesa. (1789-1814)*. Cuadernos Salmantinos de Filosofía, nº 17, 1990.
 - ⇒ *El texto y el discurso antrópico. Filosofía y literatura en el mundo hispánico*. A. Heredia Soriano, editor. Universidad de Salamanca, 1997.
- Hernández Gil, Antonio:
 - ⇒ *Derecho y Calida de vida: El derecho como factor de conservación y de cambio social*. VVAA. *La calidad de la vida en el proceso de humanización*. Conferencias y coloquios de las Primeras Jornadas Científico-Humanistas. Organizadas por el CEOTMA (Ministerio de Obras Públicas) y ASELCA-ASITEMA, Madrid, Editorial Medio Ambiente, 1981.
 - ⇒ *De nuevo sobre el Derecho Natural*. Discurso de la sesión inaugural del curso 1983-84. Real Academia Jurisprudencia y Legislación, Madrid, 1983.
- Hersch, J., Directora de la antología *El derecho de ser hombre*. Madrid, Tecnos /Unesco, 1984. Traducción de Gonzalo Arias.
- Hersh R., Reimer S., Paolitto D.: *El crecimiento moral. De Piaget a Kohlberg*. Introd. L. Kohlberg. Trad. De Carmen Fdez. Aguinaga. Madrid, Narcea, 1984.
- Hesíodo: *Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción A. Pérez Jiménez, trad. A. Martínez. Díez.

- Homero:
 - ⇒ *Ilíada*, Madrid, Gredos, 2000; introducción, traducción y notas de Emilio Crespo.
 - ⇒ *Odisea*, Madrid, Gredos, 2000; introducción de C. García Gual; traducción y notas de José M. Pabón.
- Huerta Javier, Emilio Peral, Héctor Urzáiz: *Teatro Español. (De la A a la Z)*. Madrid, Espasa Calpe, 2005. Excelente diccionario histórico-sistemático muy bien documentado.
- Ibsen Henrik: *Casa de muñecas. El pato salvaje. Espectros*. Madrid, Edaf, 1984. Edición, prólogo y cronología de Ángel García Pintado.
- Ifach, M^a Gracia: *Miguel Hernández, rayo que no cesa*. Barcelona, Plaza&Janes, 1975.
- Iglesias Feijoo, Luis:
 - ⇒ *Buero después de Buero*. Toledo. Junta de Comunidades Castilla-La Mancha, 2003. Introducción de Manuel Lagos Gismero.
 - ⇒ *Buero antes de Buero*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, Consejería de Cultura, 2006. Edición bien cuidada, tanto por los contenidos biográficos inéditos, como por las ilustraciones, especialmente, las referidas al mundo sanitario de Antonio Buero Vallejo. Gran especialista en la obra de Buero ver obras-referencia.
- Ingarden, Roman:
 - ⇒ *Concreción y reconstrucción*. En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, 1989. VVAA. Vodiccka, Gadamer, Riffaterre, Fisch, Iser y Jauss, Traducción de R. S. Ortiz Urbina.
 - ⇒ *Las funciones del lenguaje en el teatro*. En *Teoría del Teatro*, cfr. en M^a Carmen Bobes Naves, VVAA, Madrid-Arco/Libros, 1997.
- Iniesta Galvañ, A.: *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 2002. Prólogo Diana de Paco, Universidad de Alicante.
- Intermón-Oxfam. Informe anual sobre la *Realidad de la Ayuda* de la Cooperación al Desarrollo en www.intermon.org
- Iris M. Zavala: *Unamuno y su teatro de conciencia*. Univers. Salamanca, 1963.
- Irrigará, Fernando: *La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz*. Epistemología de la comunicación. Barcelona, Revista Formats, Insti. Univ. Audiovisual. Univ. Pompeu Fabra, 20-julio-2003.
- Jaeger, Werner: *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México, F.C.E., 1974.
- Jaspers, Karl: *De Nietzsche. Introducción a la comprensión sobre su filosofar*. www.Nietzscheana.com Traducción Emilio Estiú, B. Aires, Suramericana, 1963.
- Javier Portús: *Velázquez*, Madrid, Colecc. Biblioteca *El Mundo*, 2004.
- Jesús de la Villa: *Entrevista a Emilio Lledó*. Sociedad Española de Estudios Clásicos. Revista Iris, nº 1, 6-III-2001.
- Jiménez-Landi, Antonio. *Conferencia*. Madrid, *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, año I, 1987.
- Jovellanos: *Poesía, teatro, prosa*. Antología J. L. Abellán, Madrid, Taurus, 1979.
- Justi, Carl: *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999
- Kant, Emmanuel:
 - ⇒ *Filosofía de la historia*. Prólogo y traducción E. Imaz, México, FCE, 1981.
 - ⇒ *Lecciones de Ética*. Barcelona, Crítica, 2000. Introducción de Roberto Rodríguez Aramayo y traducción con Concha Roldán Panadero.

- ⇒ *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* Manuel García Morente, Madrid, Austral, 1973.
- ⇒ *Pedagogía*. Madrid, Akal, 1983. Traducción Lorenzo Luzuriaga, J. L. Pascual, introducción de M. Fernández Enguita.
- ⇒ *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*. Madrid, FCE, 1981.
- ⇒ *¿Qué es la Ilustración?* B. Aires, Nova, 1964. Traducción de Emilio Estiú.
- Kaufmann, W.: *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1978. Traducción Salvador Oliva.
- Kowzan, T.:
 - ⇒ *Littérature et spectacle*. Le Haye-Paris, Mouton, 1975.
 - ⇒ *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Diogéne, 61, 1968. Traducción M^a Carmen Bobes Naves/ Jesús G. Moreno. Y de T.W. Adorno -compilador-: *El teatro y su crisis actual*. Caracas, 1969.
- Lacroix J.: *Le sens du dialogue*, Neuchatel, Éditions de la Baconnière, 1969.
- Laín Entralgo, Pedro:
 - ⇒ *Teatro y vida. Doce calas teatrales en la vida del S. XX. (Pirandello, Benavente, Unamuno, Arniches, B. Schaw, Lorca, Priestley, Sartre, Brecht, Camus, Beckett, Ionesco)*. Barcelona, G. Gutenberg/C. de Lectores, 1995.
 - ⇒ *La espera y la esperanza*. Madrid, Alianza, 1984.
 - ⇒ *Esperanza en un tiempo en crisis*. Barcelona, Gutenberg/Círc.Lectores, 1993.
- Larra, Mariano José de: *Los barateros o el desafío y la pena de muerte*. Madrid, Clásica Castalia, 2001.
- Leyra Soriano, Ana M^a:
 - ⇒ *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía: homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Ana María Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998. Obra de referencia indispensable desde la perspectiva filosófica de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo, tanto por la calidad de los artículos como por la madurez de todos los enfoques de los especialistas intervinientes, y su por su contribución a esclarecimiento del pensamiento filosófico del autor y de toda su obra.
 - ⇒ *Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo*. En *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Ana María Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998.
 - ⇒ *Vida y estética*. En *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía*. Ana María Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998.
 - ⇒ *Poética y Transfilosofía*, Madrid, Fundamentos, 1995.
 - ⇒ *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*. Madrid, Fundamentos, 2006.
 - ⇒ *La mirada creadora: de la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona, Península, 1993.
- Lida, M^a Rosa: *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- Lledó, Emilio: *Lenguaje e Historia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Lobato A.: *Dignidad y aventura humana*. Salamanca, S. Esteban, 1997. *La persona en Sto. Tomás*. <http://www.mercaba.org>
- López Molina, Antonio Miguel:
 - ⇒ *La filosofía española como filosofía quijotesca (sobre la dialéctica España-Europa)*. Ensayos. Rev. Escuela Univ. Magisterio de Albacete, nº 12. 1997.

- ⇒ *Interpretación unamuniana del Quijote*. Revista Mundáiz, nº 55 (enero-junio). Universidad de Deusto, San Sebastián, 1998.
- ⇒ *Francisco Suárez: metafísica y libertad en la polémica "De Auxiliis"*. Pensamiento filosófico español. Volumen I, *De Séneca a Suárez*. Madrid, Síntesis, 2002, Manuel Maceiras (editor).
- López Quintás, Alfonso:
 - ⇒ *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*. Madrid, Cátedra, 1977.
 - ⇒ *Análisis estético de obras literarias*. Madrid, Narcea, 1982. (Yerma, Lorca).
 - ⇒ *Análisis literario y formación humanística*. (Kafka, Hesse, Unamuno, Lorca y Buero Vallejo –*En la ardiente oscuridad* y *El concierto de S. Ovidio*), Madrid, Escuela Española, 1986. (Aplica la metodología de vértigo-éxtasis).
 - ⇒ *Las experiencias de vértigo y la subversión de valores*. Discurso de recepción como Académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1986.
 - ⇒ *El secuestro del lenguaje. Tácticas de manipulación del hombre*. Proyecto Líderes. Volumen I. *Vértigo y éxtasis. Bases para una vida creativa*. Vol. II. Asociación para el Progreso de las Ciencias Humanas, Madrid, 1987.
 - ⇒ *La cultura y el sentido de la vida*. Madrid, PPC, 1993.
- Lorenzo, Vicente, J. A.: *Evolución y problemática de la Educación Secundaria Contemporánea en España*, www.ucm.es/BUCM/revistas/edu/. *La Enseñanza Oficial de la Filosofía en España, desde 1857. Estudio histórico-crítico*. José España Lledó. Madrid, Librería Hernando, 1900. Ver en www.filosofia.org
- Lukács, G.: *El alma y las formas*. El último capítulo *Metafísica de la tragedia*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- Luri Medrano, Gregorio: *El proceso a Sócrates. Sócrates y la transposición del socratismo*. Madrid, Trotta, 1998. Prólogo de Carlos García Gual.
- Maceiras Fafián Manuel:
 - ⇒ *Introducción Teatro y Filosofía*. En Antonio Buero Vallejo. *Literatura y Filosofía*. Ana M^a Leyra (coordinadora). Madrid, Univ. Complutense, 1998.
 - ⇒ *Sobre la práctica de la razón*. Anales Seminario H^a de la F^a.UCM, nº2, 1981.
 - ⇒ *¿Qué es filosofía?: el hombre y su mundo*. Madrid, Cincel, 1985. Prólogo de Paul Ricoeur.
 - ⇒ *Para comprender la filosofía como reflexión hoy*. Navarra, V. Divino, 2001.
 - ⇒ *Schopenhauer y Kierkegaard: Sentimiento y pasión*. Prólogo Sergio Rábade.
 - ⇒ *Identidad y responsabilidad*. Madrid, Universidad Complutense, 1994.
 - ⇒ *Pensamiento filosófico español*. Coordinador. Madrid, Síntesis, 2002.
- Machado, Antonio:
 - ⇒ *Juan de Mairena*. Madrid, Alianza, 1981.
 - ⇒ *Poesías completas*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1974.
- Mantilla Pineda, B. *Derechos de la persona*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1957, nº 33.
- Marañón, G.: *Ensayos liberales*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1966.
- Marcel, Gabriel: *Aproximación al misterio del Ser*. Madrid, Encuentro, 1987. Traducción de José Luis Cañas.
- Marías, Julián:
 - ⇒ *Miguel de Unamuno*. Excelente estudio filosófico-literario de Julián Marías, Selecciones Austral, Madrid, 1980. Introducción de Juan López-Morillas.
 - ⇒ *Cervantes, clave española*. Madrid, Alianza, 1990.
 - ⇒ *Breve tratado de la ilusión*. Madrid, Alianza, 1985.
 - ⇒ *Persona*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

- ⇒ *Hacia una ecología humana: Perspectivas antropológicas*. VVAA. *La calidad de la vida en el proceso de humanización*. Conferencias y coloquios de las Primeras Jornadas Científico-Humanistas. Organizadas por el CEOTMA (Ministerio de Obras Públicas) y ASELCA-ASITEMA, Madrid, Editorial Medio Ambiente, 1981. (Yo preparé esta edición tras las Jornadas).
- Márquez Reviriego V.: *Entrevista a Buero Vallejo*. Triunfo, año XXXV, nº 11.
- Martínez Morán N.: *Aportaciones del pensamiento español*. Revista Diálogo Filosófico, nº 21, Madrid, 1991.
- Marx C. y Engels F.: *La ideología alemana. Tesis sobre Feuerbach*. Barcelona, Grijalbo, 1974.
- Mayor Zaragoza, Federico:
 - ⇒ *Mañana siempre es tarde*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
 - ⇒ *La nueva página*. Colaboración de Tom Forstenzer, C. Lectores/Gutenberg, UNESCO, 1994.
- Mendoza, Eduardo: *Restauración*. Teatro. Madrid, Seix-Barral, 1991. Traducción del catalán por el autor. Teatro Romea Barcelona, 16-XI-1990.
- Milicua José, Sureda Joan: *Historia Universal del Arte*, t.VI, Renacimiento (I). Barcelona, Planeta, 1988.
- Miller Arthur:
 - ⇒ *Todos eran mis hijos*. Drama en tres actos. *Después de la caída*. Prólogo del autor sobre la violencia en la naturaleza propia del ser humano. Traducción Miguel de Hernáni, Manuel Barberá, B. Aires, Losada, 2004.
 - ⇒ *Muerte de un viajante*. Barcelona, Tusquets, 1987. Traducción de Miguel de Hernani.
 - ⇒ *El precio*. Barcelona, Cuadernos Tusquest, 1968.
- Mondolfo, R.: *Rousseau y la conciencia moderna*. Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- Montanari, M.: *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*. Barcelona, Grijalbo, 1993. Traducción Juan Vivanco.
- Montoya Sáenz J.: *La filosofía de "lo místico" en el Tractatus de Wittgenstein*, www.ucm.es/BUCM/revistas
- Mora Martínez Asunción: *La revista Alma Española: la Literatura y la Política en la Generación del 98*. En www.cervantes.virtual
- Mounier, Emmanuel:
 - ⇒ *Obras completas*. Cuatro volúmenes. Salamanca, Ed. Sígueme-Instituto Emmanuel Mounier, 1990.
 - ⇒ *Manifiesto al servicio del personalismo*. Madrid, Taurus, 1976. Traducción de J. D. González Campos.
 - ⇒ *El compromiso de la acción*. Madrid, ZYX, 1967. Excelente selección de textos realizada por Julián de Blas y Juan Luis Pintos, y publicados en esta editorial como ideario personalista.
 - ⇒ *El personalismo*. Cuadernos EUDEBA, Buenos Aires, 1974. Traducción de Aída Aisenson y Beatriz Dorriots
- Nacienceno, Gregorio: *Fuga y autobiografía*. Madrid, Ciudad Nueva, 1996. Introducción y notas de Luigi Viscanti. Traducción del griego, S. García Jalón.
- Nava Contreras, M.: *La argumentación en torno al problema del destino en el De fato de Cicerón. Florentia Lliberritana*, Universidad de Granada, 1998.
- Nédoncelle, M.: *Prosopon et personne dans l'antiquité classique*. Paris, Editions F. X. Le Roux & C. Strasbourg. Rev. Sciences Religieuses, nº22, 1948.

- Neuschäfer Hans-Jörg: *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos, 1999.
- Nietzsche en español. www.uma.es Reseña de Rebeca Maldonado de la obra de P. Rivero, *Nietzsche: verdad e ilusión*. México, UNAM. G.Villegas editor, 2000.
- Nietzsche, Friedrich:
 - ⇒ *Así habló Zaratustra*. Introducción y traducción Juan Carlos García-Borrón, Barcelona, RBA, 2002.
 - ⇒ *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona, Cuadernos Tusquets, 2000. Introducción G. Colli, traducción de Carlos Manzano.
 - ⇒ *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000. Prólogo a Richard Wagner.
 - ⇒ *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alianza, 1997. Traducción A. Sánchez Pascual.
 - ⇒ *La genealogía de la moral*. Edición de Diego Sánchez Meca. Traducción de José Luis López y López de Lizaga. Madrid, Tecnos, 2003.
 - ⇒ *Humano, demasiado humano*. Madrid, EDAF, 1980. Traducción C. Vergara.
 - ⇒ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Hans Vaihinger: *La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Madrid, Tecnos, 2003, trd. L. M. Valdés, T. Orduña.
- O'Connor, P.: *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid, Fundamentos, 1996. *La sincronidad en dos obras anacrónicas*, en o.c., *Literatura y Filosofía*.
- O'Leary, Catherine: *The theatre of Antonio Buero Vallejo: ideology, politics and censorship*. Woodbridge, Suffolk Tamesis, 2005.
- Orozco Díaz, Emilio: *¿Cuándo, dónde y cómo se escribió el Quijote de 1605?* Notas sueltas para una lección cervantina. Centro de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.
- Ortega José: *Conciencia social en los tres dramas rurales de García Lorca*. (Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernalda Alba). Centro de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1981.
- Ortega y Gasset, J.:
 - ⇒ *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1984.
 - ⇒ *¿Qué es filosofía?* Introducción P. Garagorri, Madrid, Rev. Occidente, 1976.
 - ⇒ *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1975.
 - ⇒ *Estudios sobre el amor*. Navarra, Salvat Editores, 1985.
 - ⇒ *Historia como sistema*. Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1971.
 - ⇒ *Verdad y perspectiva, El Espectador, 1916*. Madrid, Alianza, 1984.
 - ⇒ *La rebelión de las masas*. Edi. Julián Marías. Madrid, Espasa, Austral, 1979.
 - ⇒ *Velázquez*, Madrid. Revista Occidente, 1960, ilustrada F. J. Sánchez Cantón.
 - ⇒ *Sobre el punto de vista en las artes*. O.C., Tomo IV, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983.
 - ⇒ *Introducción de las Ciencias del Espíritu de Wilhelm Dilthey*. O. C., Tomo VII. Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983.
 - ⇒ *Idea del teatro*. Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983. O.C., T. VII.
 - ⇒ *Estética en el tranvía*. Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983. O.C., II.
- Orwell George: *1984*. Barcelona, Destino, 1984.
- Paco, Mariano de:
 - ⇒ *Estudios sobre Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 1984. Edición de M. de Paco, introducción, selección y bibliografía. Una obra indispensable para entender la obra dramática de Buero Vallejo excelente selección de artículos.
 - ⇒ *El libro de estampas de Buero Vallejo*. Murcia, Fundación Cult. CAM, 1993.

- ⇒ *Historia de una escalera, veinticinco años más tarde. Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes.* Univ. de Murcia, 1974.
- ⇒ Paco, Mariano de, y, Díez de Revenga, Francisco Javier, Compiladores. VVAA. **Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal.** Murcia, Cajamurcia. Obra social y cultural, 2001.
- Obra de referencia actualizada tanto por su alto valor literario, filosófico y hermenéutico, como por su amplia información bibliográfica indispensable para valorar la trascendencia de la obra bueriana. Esta obra de referencia bibliográfica es la más completa que hay hasta el 2001, con lo cual nos remitimos a ella para la bibliografía hasta esa fecha, en la que se incluye la recepción de Buero Vallejo, en Alemania y en Inglaterra.
- Padilla Novoa, Manuel:
 - ⇒ *Unamuno, filósofo en la encrucijada.* Madrid, Cincel, 1985. Prólogo Javier Sádaba. (Coordinador de esta colección, junto a M. Macieras y Carlos Díaz).
 - ⇒ *Presencia de Amiel en Niebla.* Anales del Seminario de Metafísica, XXI. Madrid, Universidad Complutense, 1986.
 - ⇒ *Miguel de Unamuno.* (1864-1936). Madrid, Ediciones del Orto, 1994.
 - ⇒ *El origen trófico del conocimiento en Ramón Turró.* Actas del VII Seminario de Historia de la Filosofía Española, Salamanca, 1990. (Unamuno y Turró).
 - ⇒ *El legado de Unamuno.* Paideia, Revista de filosofía y de didáctica de la filosofía, nº 44 y 45, Madrid, 1998.
 - ⇒ *Técnicas de persuasión en la televisión.* Madrid, Laberinto, 2002.
 - Pajón Mecloy, Enrique:
 - ⇒ **Buero Vallejo y el Antihéroe. Una crítica de la razón creadora.** Madrid, Edita Enrique Pajón Mecloy, 1987. La obra más completa que hay sobre de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo desde la perspectiva filosófica.
 - ⇒ *¿Ciegos o símbolos?* En *Estudios sobre Buero Vallejo.* Universidad de Murcia, 1984. Edición de Mariano de Paco.
 - ⇒ *El teatro de Antonio Buero Vallejo. Marginalidad e infinito.* Madrid, Fundamentos, 1991.
 - ⇒ *Voluntad de luz. Símbolo y metáfora en la dramaturgia de Buero Vallejo.* Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía. A. M^a Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998.
 - ⇒ *Buero Vallejo o la filosofía que vendrá.* En *Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal.* Murcia, Cajamurcia, 2001. Edición de Mariano de Paco y Fco. Javier Díez de Revenga.
 - Palenzuela, Nilo: *Poesía y Filosofía*, Juan David García Bacca y María Zambrano. Fud. G. B. <http://www.garciabacca.com/libros/mariazambrano.html>.
 - Paulino, José: *El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de A. Buero Vallejo*, En *Antonio Buero Vallejo. Literatura y Filosofía.* A. M^a Leyra, (coordinadora), Madrid, Universidad Complutense, 1998.
 - Pereña, Luciano: *La Ética en la Conquista de América*, Corpus Hispanorum de Pace. VVAA, Madrid, C. S. I. C., 1984. Luciano Pereña, compilador.
 - Pérez de Olaguer, A., y B. Torralba de Damas: *Más leal que galante. Drama carlista.* Drama en dos actos y en verso. Burgos, Editorial Requeté, 1937.
 - Pérez-Estévez, Antonio: *El diálogo como lectura en Gadamer.* Revista Diálogo Filosófico, nº52, 2002.
 - Pérez Galdós, Benito:
 - ⇒ *Misericordia.* Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1993
 - ⇒ *Alma Española.* Proyecto Filosofía en español: www.filosofia.org

- Pérez-Rasilla, E.: *El dramaturgo en España*. Madrid, Rev. Reseña, nº358. *Buero Vallejo en La ardiente lucidez, Hª de una escalera*, Rev. *El Público*, IX 1984.
- *Perficit. Hojas pedagógicas de temas clásicos. República de Platón. Sinopsis y análisis del argumento*. Jesús Igal, S.J. Publicación del Centro Superior de Perfeccionamiento Clásico, números 178, 179 y 180. Salamanca, 1964.
- Pinillos, José Luis: *Psicología y psicopatología de la vida urbana*. VVAA. *La calidad de la vida en el proceso de humanización*. Conferencias y coloquios de las Primeras Jornadas Científico-Humanistas. Organizadas por el CEOTMA (Ministerio de Obras Públicas) y ASELCA-ASITEMA, Madrid, Editorial Medio Ambiente, 1981.
- Pino Campos, Luis Miguel:
 - ⇒ *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*. Publicaciones Universidad de La Laguna, 2005.
 - ⇒ VVAA. *Filosofía y Literatura. Clave de la cultura hispánica. El pensamiento hispano del S. XX y la literatura original: los ejemplos de Ortega y M. Zambrano*. Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2006. Juana Sánchez-Gey, editora.
- Pirandello, L.: *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, *El Mundo*, 1999, prólogo de Francisco Nieva.
- Platón: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972. Traducción, preámbulos y notas Mª Araujo, Fco. G. Pavón, L. Gil, J. A. Minguez y Fco de P. Samaranch.
- Poveda, Pedro: Volumen Homenaje al fundador de la Institución Teresiana, Madrid, Narcea, 1988.
- Reyes Mate, José Mª Mardonés:
 - ⇒ *La ética ante las víctimas*. Barcelona, Anthropos, 2003.
 - ⇒ Reyes Mate, *La victoria de los vencidos*, Barcelona, Antropos, 1991.
- Ricoeur, Paul:
 - ⇒ *Ficción e intersubjetividad*, en *Hermenéutica y acción (De la hermenéutica del texto a la acción)*. Buenos Aires, Docencia, 1988.
 - ⇒ *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid, S. XXI, 1973, traducción de Armando Suárez, y la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte.
- Rodríguez Adrados, Francisco:
 - ⇒ *Del teatro griego al teatro de hoy*. Capítulo *El teatro griego y sus orígenes*. Madrid, Alianza, 1999. Clásicos de Grecia y Roma.
 - ⇒ *El héroe trágico y el filósofo platónico* Cuadernos Fundación Pastor, nº6. Madrid, Taurus, 1962.
 - ⇒ “*Sófocles en su bimilenario*”, artículo en la tercera de ABC, 5-11-2003.
- Rodríguez Aramayo Robert: *Inmanuel Kant*. Madrid, Edaf, 2001.
- Rodríguez Evangelina: *Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto*. En la página web: www.cervantesvirtual.com.
- Rodríguez Richart, J., (Universidad de Saarbrücken): *Recepción del teatro de Buero Vallejo en Alemania*. En *Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal*.
- Rodríguez Santos Carmen: *Antonio Buero Vallejo, Filosofía y Literatura, El noventayochismo de Buero*. Ana MªLeyra, coordinadora. A. Buero Vallejo. *Filosofía y Literatura*. Madrid, Complutense, 1998.
- Rof Carballo Juan:
 - ⇒ *Entre el silencio y la palabra*. Prólogo G. Marañón, Madrid, Austral, 1991.
 - ⇒ *Violencia y ternura*. Madrid, Austral, 1987.

- ⇒ *La familia y la calidad de vida*. VVAA. *La calidad de la vida en el proceso de humanización*. Conferencias y coloquios de las Primeras Jornadas Científico-Humanistas. Organizadas por el CEOTMA (Ministerio de Obras Públicas) y ASELCA-ASITEMA, Madrid, Editorial Medio Ambiente, 1981.
- Rohde E., U. von Wilamowitz-Möllendorff, R. Wagner: *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*. Edición de Luis de Santiago Guervós. Málaga, Ágora, 1994.
- Romero, Francisco: *Don Quijote y Fichte*. Buenos Aires, Rev. Realidad, 1947.
- Rousseau, J. Jacobo:
 - ⇒ *Emilio, o de la educación*. Introducción de Henry Wallon. Barcelona, Fontanella, 1973.
 - ⇒ *Contrato social. Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Madrid, Boreal, 1999. Traducción de Fernando de los Ríos y Ángel Pumarega.
- Ruggeri Marchetti, Magda: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o Il processo verso la verità*. Roma, Bulzoni Editore, 1981.
- Ruiz Ramón, Fco.: *Historia del teatro español. S. XX*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Saint-Exupéry, Antoine de: *El Principito. Con ilustraciones del autor*. Madrid, Alianza/Emecé, 1982. Traducción Bonifacio del Carril.
- Salido Mabel y Herrera José M^a: *María Zambrano*. Diputación de Málaga, 1998. Colectivo Cultural “Giner de los Ríos” de Ronda. Epílogo de Elvira Ontañón.
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo: *La estética de la recepción desde la teoría platónica del arte*. Oviedo, El Basilisco, n^o1, sept.-oct. 1989. www.lechuza.org
- Sánchez Trigueros A.: *Naturalismo y simbolismo escénicos en Historia de una escalera. El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Málaga, Antropos, 1989. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Actas III Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Santiago Bolaños. M^a Fernanda: *La palabra detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 2004. Directora del Aula de Investigación Teatral-UCM. Esta profesora realizó la tesis doctoral sobre: *La realidad simbólica o el lenguaje de las cosas en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Dirigida por Ana María Leyra, Universidad Complutense, 1992.
- Sampedro Saez, José Luis: *Desde la frontera*. Discurso de recepción como Académico en la Real Academia Española, Madrid, 1991.
- Sartre Jean Paul: *Barioná, el hijo del trueno. Misterio de Navidad*. Madrid, Voz de Papel, 2004, edición de José Ángel Agejas, traducción de Tomás Alfaro.
- Saussure, F.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1983.
- Schajowicz, Ludwig: *Mito y existencia*. Edit. Universidad de Puerto Rico, 1990.
- Scheler Max: *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Madrid, Caparrós, 2001, traducción de H. Rdguez. Sanz, edición, introducción y notas Juan Miguel Palacios.
- Schiller, F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Antropos, 1990. Traducción de J. Feijoo y J. Seca.
- Schopenhauer, Arthur:
 - ⇒ *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Trotta, 2003. Traducida por Pílar López de Santa María.
 - ⇒ *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Aguilar, 1927. Introducción y traducción E. Ovejero, profesor de la Universidad Central.

- ⇒ *El arte de ser feliz*. Explicado en cincuenta reglas para la vida. Barcelona, Herder, 2000. Texto, prefacio y notas, Franco Volpi. Traducción y apéndices Angela Ackermann Pilári.
- Séneca, Lucio Anneo:
 - ⇒ *Cartas a Lucilio. Carta IX. De la amistad del sabio. Semblanza de Clabano. Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1949. Traducción y notas Lorenzo Riber.
 - ⇒ *Sobre la felicidad*, c. 24. www.worcel.com/seneca
 - ⇒ *Tratado de la brevedad de la vida. Tratado de la vida bienaventurada. Tratado de la pobreza*. Madrid, Mestas, 2001. Introducción Pedro Donoso. Traducción Pedro Fernández Navarrete.
 - ⇒ *Ideario extraído de las Cartas a Lucilio*. Edición de Jordi Cornudella, Barcelona, Península, 1995.
- Servén Carmen: *La recepción de Galdós y Alas en el primer franquismo: la enseñanza*. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, II época, mayo-2004, nº 53-54. Nº extraordinario dedicado a *El Quijote*, y el libro de la exposición pedagógica con motivo del IV Centenario.
- Shakespeare, W.:
 - ⇒ *Medida por medida*. Barcelona, Nauta, 1967. Tomo II, traducción y versión de esta obra de José A. Marquez. Tomo I: traducción y versión de *Hamlet* de Antonio Buero Vallejo, Marcelino Menéndez y Pelayo, traducción y versión *El mercader de Venecia*. J. Blanco, G. Macpherson, Adolfo R. Varela.
 - ⇒ *Hamlet*. Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1999. Traducción y edición de Ángel-Luis Pujante.
- Simón Lorda A.: *La experiencia de alteridad en la fenomenología trascendental de Husserl*, tesis dirigida por Miguel García Baró. Madrid, Caparrós, 2001.
- Sófocles:
 - ⇒ *Tragedias. Antígona*. Madrid, Gredos, 2000. Introducción de José Bergua, y traducción de Assela Alamillo.
 - ⇒ *Antígona*. Madrid, Guadarrama, 1980. Edición de Luis Gil.
- Steiner, George: *Antígonas*. Barcelona, Gedisa, 1986. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente. Traducción Alberto L. Bixio.
- Stuart Mill: *El utilitarismo*. Madrid, Aguilar, 1968. Introducción de Antonio Rodríguez Húscar.
- Sturma, Dieter: *Philosophie der Person*. Departamento Ciencias de la Cultura, Universidad LÜNEBURG, 1995. www.mentis.de/rezensionen/027-3Filosofía1998.
- Suárez de la Torre, E.: *ARS EPISTOLICA. La preceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica. Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord. G. Morocho, Universidad de León, -1987.
- *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1976.
- **Teoría del teatro**. Madrid, Arco/Libros, 1997. Compilación de textos e introducción general: María del Carmen Bobes Naves. VVAA. M. Corvin, J. L. García Barrientos, Roman Ingarden, S. Jansen, T. Kowzan, M. Procházka, J. M. Thomasseau, J. Veltruský.
- Tilly L.: *Derecho a los alimentos, hambre y conflicto. El hambre en la historia*. Robert I., Rotberg, y T. K. Rabb, compiladores. Madrid, Siglo XXI, 1990.
- Tischner, J.: *Ética de la solidaridad*. Madrid, Encuentro, 1981. Traducción M^a José Rodríguez.
- Torrente Ballester, Gonzalo: *Nota de introducción al Teatro de Buero Vallejo, en Estudios sobre Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, 1984.

- Trías, Eugenio: *Ética y condición humana*. Barcelona, Península, 2000.
- Turguénev Ivan: *Hamlet y Don Quijote*. Madrid, Nueva Revista, nº 56, IV, 1998.
- Unamuno Miguel de:
 - ⇒ *Del sentimiento trágico de la vida*. Prólogo Félix García. Madrid, Espasa-Calpe, Seleccionales Austral, 1976.
 - ⇒ *Del sentimiento trágico de la vida*. Edición y estudio preliminar de Antonio Miguel López Molina. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
 - ⇒ *La Esfinge, La venda y Fedra*. Madrid, Castalia, 1987. Introdu. José Paulino.
 - ⇒ *El otro. El hermano Juan*. Teatro. Madrid, Colecc. Austral, 1975.
 - ⇒ *Vida de D. Quijote y Sancho*, Madrid, Alianza, 1987.
 - ⇒ *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*. Madrid, Edaf, 2000. Prólogo de Manuel Maceiras Fafián.
- Ureña Pastor, M.: *Ernst Bloch. ¿Un futuro sin Dios?* Madrid, BAC, 1986.
- Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1999. Edición de Alonso Zamora Vicente. Apéndice y glosario: Joaquín del Valle-Inclán.
- Vattimo G.: *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Península, 1989.
- Williams, Raymond: *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona, Península, 1975.
- Wittgenstein, L.: *Conferencia sobre Ética. Con dos comentarios sobre la teoría del valor*. Introducción de M. Cruz, Paidós. ICE-UAB.
- Zambrano, María:
 - ⇒ *Los bienaventurados*. Madrid, Siruela, 1991.
 - ⇒ *Persona y Democracia*. Barcelona, Antropos, 1988.
 - ⇒ *La confesión: género literario y método*. Barcelona, Revista Antropos, Suplementos nº 2, 1987.
 - ⇒ *Filosofía y Poesía*. México, FCE, 1987.
 - ⇒ *Filosofía y educación. Manuscritos*. Málaga, Ágora, 2007. Excelente Edición de textos inéditos, preparada Ángel Casado y Juana Sánchez-Gey.
 - ⇒ *Pirandello*. En Diario 16, 30-XI-1989. Suplemento cultural.
 - ⇒ *Una visita al Museo del Prado. Antología*. Barcelona, Antropos, 1987.
 - ⇒ *La razón en la sombra*. Antología del Pensamiento de María Zambrano. Madrid, Siruela, 1993. Excelente edición de Jesús Moreno Sanz.
- Ziegler, Jean: *El hambre en el mundo explicada a mi hijo*. Barcelona, Muchnik, 2000.
- Zimic, Stanislav: *El teatro de Cervantes*. Madrid, Castalia, 1992.
- Zorrilla, José: *Don Juan Tenorio*. Madrid, Castalia, 2001. Edic. David, T. Gies.
- Zubiri, Xavier:
 - ⇒ *Naturaleza, Historia, Dios*. Madrid, Editora Nacional, 1974.
 - ⇒ *El hombre y Dios*. Madrid, Alianza/Sociedad Estudios Publicaciones. 1985.
 - ⇒ *Sobre el sentimiento y la volición*. Madrid, Alianza/Fundación Zubiri, 1992.
 - ⇒ *Sobre la realidad*, Madrid, Alianza/Fundación Zubiri, 2001.

10.-3.- Documentación complementaria.

A continuación, vamos a exponer en un cuadro sinóptico, las obras más significativas que hemos representado con alumnos de bachillerato, a lo largo de nuestra vida profesional, en la que hemos intentado integrar el teatro en el currículum, no siempre con éxito, pero que ha sido motivación permanente para ejercitar la dimensión estética de la conciencia filosófica del alumnado.

OBRA	AUTOR	INSTITUTO	CURSO	NIVEL	NÚCLEOS TEMÁTICOS	MATERIAL DIDÁCTICO
Caimán	Bueno Vallejo	Insti. Bachillerato Butarque/Leganés	1981-1982	Ética de 3º de BUP	Convivencia social y política.	Cinta radiofónica.
Historia de una escalera	Bueno Vallejo	Insti. Bachillerato Butarque/Leganés	1982-1983	3º BUP	Convivencia política//conflicto intergeneracional	Diapositivas y comentarios.
Las cartas boca abajo	Bueno Vallejo	Insti. Bachillerato Butarque/Leganés	1982-1983	Ética de 2º de BUP	Convivencia sociofamiliar.	Diapositivas.
Antígona	Sófocles	Insti. Bachillerato Butarque/Leganés	1983-1984	COU	Justicia / Derecho Relación - Platón.	Diapositivas y cinta magnetofón.
Mito de la Caverna	Platón	Insti. Bachillerato Butarque/Leganés	1983-1984	COU	Verdad y Libertad Gnoseología.Bien.	Diapositivas y grabación-música
Antígona	Sófocles	I.B. Jorge Guillén	1983-1984	COU	Actividad cultural	Teatro forum
Antígona	Sófocles	I.B. Majadahonda Leonardo da Vinci	1984-1985	COU	Justicia / Derecho Relación - Platón	Diapositivas de la representación.
Yerma	García Lorca	I.B. Majadahonda Leonardo da Vinci	1984-1985	Ética de 2º	Convivencia, familia, amor.	Diapositivas y comentarios.
El Principito	Saint-Exupéry	I.B. Majadahonda Leonardo da Vinci	1984-1985	Ética de 3º	Libertad / realidad sueños/creatividad	Diapositivas.
Antígona	Sófocles	I.B. Joaquín Turina / Madrid.	1985-1986	COU	Justicia / Derecho Relación - Platón	Diapositivas Extraviadas.
La zapatera prodigiosa	García Lorca	I. B. Español Aixovall del Principado de Andorra	1986-1987	Ética de 2º, Lengua (Juan José Amate), y Plástica, (Berta Oromí)	Convivencia social, familiar, conflicto generacional, etnología y folklore.	Video profesional, fotos y diapositivas. Comentarios y bocetos de la obra
La vida es sueño	Calderón de la Barca	I. B. García Morato /Madrid	1987-1988	Ética de 3º	<u>1ª Jornada</u> Libertad, educación, sueños, violencia.	Diapositivas. Video-forum con Lengua e Historia
Apología de Sócrates	Platón	I. B. García Morato/ Madrid	1987-1988	Ética de 1º	Persona, verdad, justicia, phrónesis	Guión adaptado de la versión de Enrique Llovet.
La vida es sueño	Calderón de la Barca	I.B. Ignacio Ellacuría / Alorcón	1989-1990	Ética de 3º	Libertad, verdad, educación, pueblo autoridad, justicia.	Adaptación casi íntegra del texto. Video casero.

Epílogo. Tres cartas originales, y un cuadro de Buero Vallejo: Buero XLI

Antonio Buero Vallejo

Madrid, 25-3-88

Dr. D. José María Calleja

Mi querido amigo, mi distinguido amigo, por el amable envío de su libro El teatro educa, que me parece excelente por tantos aspectos y en el cual me veo muy felizmente aludido y estudiado.

Me felicito porque mi teatro haya podido contribuir a una experiencia didáctica tan rica y quiero expresarle por ella mi enhorabuena.

Recíbelo, en el saludar cordial de un amigo.

amigo

Antonio Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo

Madrid, 28-1-89

D. José Luis Callejos Berdún

Mi querido amigo, por tus dos nuevos trabajos, donde ha de aprenderse además cosas que me atraen. He dicho ya en más de una ocasión que el teatro es un poderoso espejo antropológico, y también he dedicado comentarios al significado en él de la experiencia, aunque ésta sea trágica. Puede por ello comprender cuánto me satisface que un educador consagres tan importante entusiasmo a la formación teatral de los estudiantes desde la más significativa entrada de la escuela,

mediante ejercicios y tareas tan atinadas como las que ves, para concluir.

Mi querido, pues, con mi cálida felicitación. De salud muy cordialmente,

Antonio Buero Vallejo

Antonio Esuro Vallojo

Madrid, 12-5-92

Ar. D. José M^o. Calleja y Berdomés
Majadahonda.

Estimado Señor :

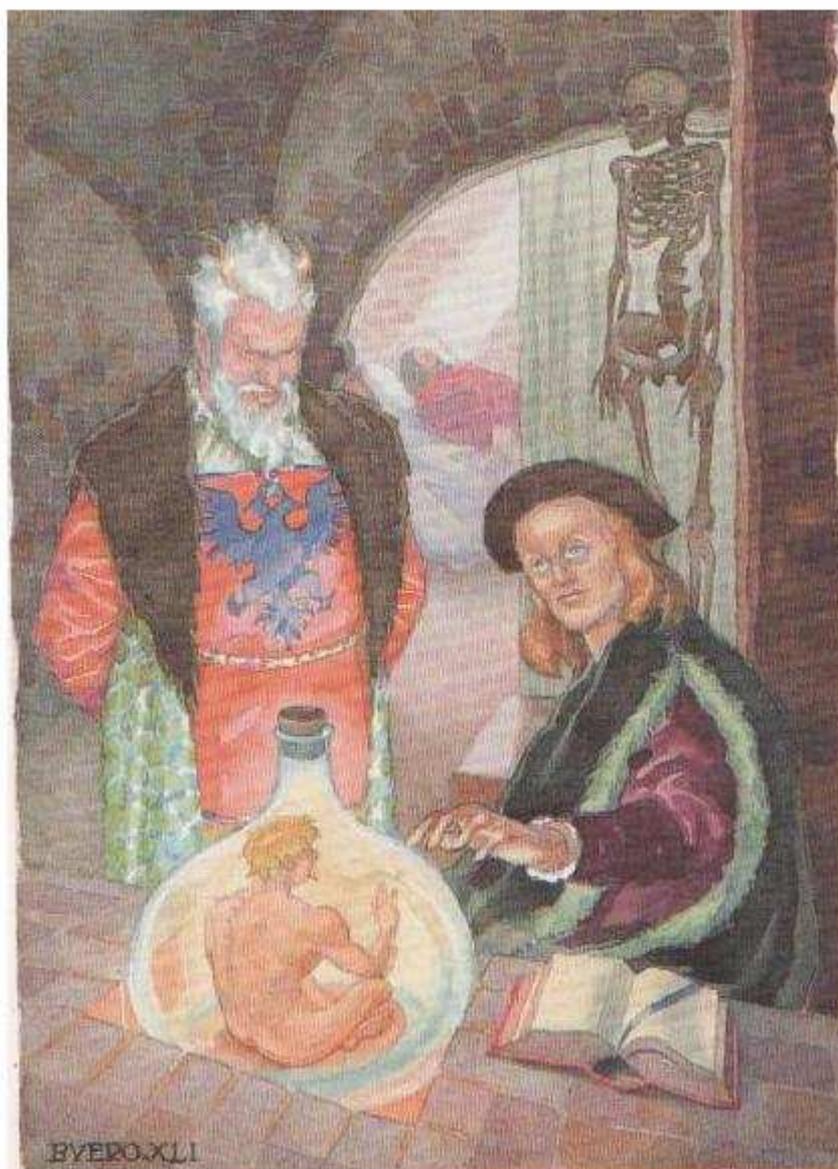
Acudí sin más ganas por Optar por el Sur y por Educar en la esperanza, condición de la libertad, los dos trabajos que he tenido la amabilidad de remitirme y que he leído con placer. Muy importante me encuentro con los líneas generales de ambos textos, a mi juicio tan valiosos como serenos, y en los que he de agradecerle así mismo - aunque esto sea secundario - la generosidad con que en ellos precisa las citas de mi nombre.

Algo fortalecen textos mi vocación de esperanza en que tantos me encuentran; esencial para mí, pero - debo reconocerlo - un tanto debilitada, hoy, ante el mundo en que estamos. Gracias, también, por ello.

Acepte mi felicitación por todos esos párrafos, con el cordial saludo de su reconocido

Antonio Esuro Vallojo

Este cuadro de Antonio Buero Vallejo fue expuesto en el Teatro Español en Madrid, el 29 de abril de 1986, con motivo de la representación de *El Concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo. Revista *El Teatro Español*, nº 1, abril de 1986, Madrid, pág. 33.



Cuadro de Buero. XLI. (LA RESURRECCIÓN DE LA PALABRA: ESPERANZA)