

Dos momentos en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Antonio Buero Vallejo ha sido, sin duda, uno de los dramaturgos españoles más relevantes del siglo XX. Su irrupción en el maltrecho panorama teatral español de posguerra con *Historia de una escalera*, su primera obra estrenada (que no la primera escrita) marcó un antes y un después en el teatro español del siglo XX. Frente a un teatro generalmente acomodaticio y evasivo ante los acuciantes problemas de la sociedad española, la aparición de la figura de Buero supuso un revulsivo para el panorama dramático nacional. Y no sólo en aquel concreto momento histórico, pues a lo largo de su trayectoria el teatro bueriano se ha caracterizado por erigirse en una conciencia nacional que no se ha circunscrito únicamente a los problemas o cuestiones de índole social, encargándose de “abrir un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país” (Pérez Minik, 1992: 401), sin olvidar las cuestiones fundamentales planteadas por la condición humana. El hombre es, en última instancia, el objeto primordial de su obra, y con él, todo su entramado existencial y filosófico. La visión del autor no es unívoca, no se erige como portador de soluciones o respuestas a las preguntas esenciales; más bien lo que hace es poner en primer plano esas preguntas, mostrarlas en toda su vastedad y crudeza para poner en marcha un mecanismo en el que el lector o el espectador tienen mucho que decir, asumiendo un papel activo; un engranaje en el que todos los participantes del hecho dramático y literario muestren un compromiso ante el conflicto humano, social y existencial planteado. Francisco Ruiz Ramón señala que en Buero prima una “pasión de la verdad”; considera que en las obras del dramaturgo, en las actitudes de sus personajes y en los parlamentos de éstos, no se intenta estructurar una visión del mundo (aunque exista latentemente), sino que se plantean una serie de interrogantes lanzados al espectador, se inicia una búsqueda de la verdad. Su obra se compromete, en palabras del crítico, “con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida, de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico” (Ruiz Ramón, 1971: 377). Para el propio autor, el teatro es: “Íntimamente, un deseo de arte, de pensamiento, de desahogo y de autorrealización. Mirando hacia afuera, la tentativa de crear un público y de conectar con él” (en De Paco, 1994: 13). Hay, por tanto, una dimensión interna y externa en su obra, centrada tanto en el espacio personal del propio escritor como en el ámbito colectivo del público y del momento histórico y social en que la obra se inserta, siempre dentro de un compromiso activo. En este trabajo se analizarán dos piezas capitales dentro de su trayectoria, representativas de la diversidad de ésta: la ya mencionada *Historia de una escalera*, y *El sueño de la razón*.

2. BUERO VALLEJO Y LA TRAGEDIA

La tragedia como forma dramática ha sido el vehículo fundamental mediante el que Buero ha dado cauce a su visión sobre el hombre, el mundo y la sociedad. Como tragedias han sido consideradas muchas de sus obras, entre ellas las dos piezas que nos ocuparán posteriormente. Pero la tragedia bueriana presenta particularidades esenciales que la dotan de una especial autonomía y vigor. El propio autor se ha ocupado de las características trágicas de su teatro en varias ocasiones, dando lugar a observaciones teóricas de enjundia. Aborda la



cuestión tempranamente en “Lo trágico”, un artículo aparecido en el suplemento teatral del 12 de abril de 1952 de la publicación *Informaciones*, donde apunta ideas que después desarrollará con mayor profundidad y precisión, como el carácter “optimista” del género trágico. Años más tarde, Buero admite de manera explícita y evidente que su teatro viene a ser:

un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que entrevé (Buero Vallejo, 1957: 5).

La tragedia es, por tanto, el ámbito en que se ponen en escena los más profundos anhelos, esperanzas, desesperanzas y limitaciones del hombre:

La tragedia es, en suma, un medio –estético– de conocimiento, de exploración del hombre. [...] Pues la tragedia es la que pone a prueba a los hombres y la que nos da su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza. Intentar conocer al hombre, preguntar simplemente por él de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego; toda hipótesis antropológica que no la tenga en cuenta resultará, a la corta o a la 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 (Buero Vallejo, 1999: 78-79).

Estas palabras son una auténtica declaración de principios del autor con respecto a lo trágico como vía para plantearse las más candentes cuestiones que atañen al hombre. En Buero, como ya se ha señalado, la tragedia tiene un carácter “optimista” en el sentido de que su pretensión última, mediante la catarsis operada en el espectador, es un perfeccionamiento interior, que se ejemplifica certeramente en las palabras de Beethoven “Durch Leiden Freude” (“Por el dolor, a la alegría”). Asimismo, posee un sentido abierto, en el que la esperanza siempre está presente, aunque en apariencia ya no exista salida posible:

El significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador [...]. La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar (Buero Vallejo, 1973: 142-143).

Por tanto, el objetivo central es, esencialmente, un auténtico plan de mejora del ser humano, suscitar en el espectador un proceso interior que lo lleve a participar en un proyecto de construcción individual y colectiva. Para ello la catarsis juega un papel fundamental, y permite “que el espectador medite las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar” (Buero Vallejo, 1966: 5). Actúa siempre la libertad humana, aunque ésta se halle muy condicionada y limitada. La fatalidad nacería de los propios actos y errores de los personajes, quedando así fuera la idea de un *fatum* inexorable, ineludible. Dentro de esa tensión esperanza-desesperanza señalada, la exhibición del dolor humano aparece como un intento por darle sentido.

Para ilustrar sus ideas, Buero recurrió a un libro de Francisco Ruiz Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia* (1972), en cuyas opiniones se apoya para defender su tesis acerca de la presencia de la esperanza en la tragedia y el carácter no cerrado de ésta. Recurre a ejemplos de tragedias “abiertas” como *Las Euménides*, *Ifigenia en Táuride*, *Las Suplicantes*...

Así, la idea de tragedia en la concepción bueriana se presenta como una fórmula dramática abierta, viva y actual, capaz de dar cauce a los más altos planteamientos sobre la condición humana. El “sentimiento trágico de la vida” es asumido por Buero en su sentido

más plenamente unamuniano. La tragedia, renovada y llena de vitalidad, se presenta para él como la forma teatral más adecuada para expresar toda la hondura de planteamientos señalada, y además, como la especie teatral de mayor altura y dignidad.

3. HISTORIA DE UNA ESCALERA

Historia de una escalera fue la primera obra estrenada del autor. Fue escrita entre 1947 y 1948, y obtuvo el premio Lope de Vega en 1949. Fue estrenada el 14 de octubre de ese mismo año en el Teatro Español de Madrid, con la dirección de Cayetano Luca de Tena, manteniéndose en cartel hasta el 22 de enero de 1950, año en que, además, fue llevada al cine. Esta obra marcó la irrupción de Antonio Buero Vallejo en el panorama teatral nacional, y supuso un auténtico revulsivo y una ruptura respecto a la vacuidad de gran parte del teatro que en aquella época se escribía y estrenaba en España. “La vida teatral española no se reanuda hasta 1949 con el estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo”, afirma José M^a Valverde (1991: 212). “La repentina aparición de un dramaturgo de indiscutible talento en un ambiente de depresión y durante una larga crisis del teatro español de posguerra debió de ser algo dramático y emocionante”, en opinión de Magaña de Schevill (1967: 5). Destaca la relevancia de la pieza tanto como punto inicial de la dramaturgia del autor como en su dimensión de obra inusual y sorprendente dentro del contexto de teatro mayoritariamente intrascendente que se elaboraba en la época. El planteamiento de una situación social cercana, que la mayor parte del teatro anterior pretendía enmascarar, cobra pleno protagonismo en ella, donde, además, se encuentran en germen planteamientos fundamentales del teatro bueriano que se desarrollarán en obras posteriores. Se ha apuntado la relación de la obra con el sainete, sostenida por críticos como Ricardo Doménech, quien la considera representante de un audaz planteamiento estético que conjuga el sainete con la tragedia unamuniana con la intención de aunarlos y trascenderlos, ofreciendo la forma dramática del sainete como marco de una tragedia que recoge el sentimiento trágico de la vida de raíz unamuniana impregnando escenario, personajes, acciones, sin renunciar a ciertos toques coloristas y hasta populistas. Mariano de Paco cree que estas consideraciones han de efectuarse cautelosamente:

Es innegable, en efecto, que en *Historia de una escalera*, y en alguna otra pieza que ya hemos aludido, hay un *tono* heredado del sainete y algunos elementos aislados que en tal género tienen su cabal presencia; pero el conjunto de la obra está lejos del mundo sainetesco y de su estética, y su realismo es evidentemente supracostumbrista (De Paco, 1994: 125).

Francisco Ruiz Ramón y Luis Iglesias Feijoo rechazan la idea de ese parentesco. Cristóbal de Castro lo admite, pero con reservas; acepta la vinculación en lo que a ambiente y personajes se refiere, pero señala que estos últimos en los sainetes se hallan “envueltos en un casticismo marchoso, vacío, y sin otra preocupación que el chiste y la fachenda, y en la obra de Buero Vallejo recobran su vida auténtica, dolorida, trágica” (De Castro, 1949: 10). Como influencias de la obra se han destacado *La calle*, de Elmer Rice, *Sexto piso*, de Alfred Gehri, o *Las nubes*, de Azorín. La impronta de esta última ha sido reconocida por el propio Buero.

El título de la pieza es ya muy significativo, pues esa escalera no es sólo un decorado que actúe como mero marco físico, sino que puede considerarse como un elemento con entidad propia y de gran importancia. No hay acción apenas; las situaciones se exponen, pero no suelen presentarse en escena. Tampoco hay una concreción espacial o temporal precisa en cuanto al lugar y al año exacto en que se sitúa la historia. Sin embargo, no hacía falta ser muy explícito al respecto, pues cualquier espectador de la época reconocía perfectamente en la obra el fiel reflejo de la situación social en el entorno de las familias de la época. Los problemas

planteados no se abordan de manera explícita, sino alusivamente, lo que no resta en absoluto vigor y criticismo a la obra, perfectamente inteligible para los espectadores coetáneos.

La pieza se inicia con la pertinente acotación que nos pone en situación sobre ese marco invariable donde se va a desarrollar la obra: el rellano de la escalera de una humilde comunidad vecinal de la época de posguerra. En este primer acto se procede a la presentación de los personajes y su caracterización, que se lleva a cabo mediante sus actitudes y palabras. En la escena del cobrador de la luz se introduce a algunos de ellos: Generosa, madre de Carmina (uno de los personajes más relevantes en el posterior desarrollo de los acontecimientos), quien pronuncia una significativa frase –“no sé cómo vamos a poder vivir” (Bueno Vallejo, 1994: 6)– sintomática de la situación de estrechez económica en que se ven sumidos gran parte de los vecinos. Esa situación también se refleja en el caso de Doña Asunción, madre de Fernando, quien se ve obligada a inventar excusas por no poder pagar el recibo. Paca, madre de Urbano, Trini y Rosa, ya da muestras de su carácter enérgico y, en ocasiones, procaz. Don Manuel, el padre de Elvira, por su parte, se halla situado en una posición económica desahogada. Ello le permite ayudar a Doña Asunción cuando ésta se ve en el trance de no poder pagar el recibo. Como ya hemos dicho, los personajes aparecen caracterizados por lo que dicen o hacen, y tanto por sus propias palabras, que dan cauce a sus ideas, sentimientos y anhelos, como por lo que otros personajes dicen de ellos. La “acción” se limita a los movimientos propios de una comunidad de vecinos, los cuales motivan sus encuentros.

Fernando es un personaje central. La caracterización que de él hace su madre nos aproxima a algunos de sus rasgos esenciales. Recoge algunos de los elementos fundamentales del protagonista bueriano (la insatisfacción, el anhelo de algo que no tiene, el miedo al tiempo...) que alcanzarán su mayor encarnación en Ignacio, de *En la ardiente oscuridad*. Fernando aparece como un individuo soñador, pero que se revelará incapaz de llevar a cabo esos sueños materializados en un proyecto de mejora individual. Más bien, lo que hace es construir quimeras, y su abulia le llevará a que sus aspiraciones no vayan más allá de ser meros castillos en el aire. En un momento de la obra Generosa se refiere a él como “gandulazo” (9). Su contraste con Urbano es importante. Fernando pertenece a una clase media-baja, mientras que Urbano es, claramente, un proletario, y aparece caracterizado como tal ya desde su atuendo, y en la propia acotación. También alberga proyectos de avance y mejora de su situación, tanto individual como en el campo de su propia clase social. En este aspecto, contrasta con el individualismo de Fernando, cuyas aspiraciones se circunscriben a su esfera privada, mientras que Urbano sitúa su lucha en el plano colectivo y pretende la mejora social: “los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua” (11). Esta conversación es muy relevante, y presagia el posterior desarrollo de los acontecimientos. Una de las frases pronunciadas por Urbano fue suprimida por la censura y sustituida por otra más inocua a causa de su referencia a la Guerra Civil: cuando alude a que la mejora social debe afectar a todos los miembros de la sociedad, “hasta para vosotros, los cobardes, que nos habéis fallado” (14). La presencia de la guerra y sus consecuencias gravita sobre las vidas de los personajes y el ambiente que les rodea. Ninguno de los dos jóvenes llegará a colmar las expectativas que auguran para sí mismos; en la obra no hay héroes. La mirada al pasado de Fernando, recordando cuando eran niños y fumaban pitillos escondidos en la escalera, muestra que nada ha cambiado sustancialmente y, como luego se comprobará, posiblemente nada vaya a cambiar.

Pepe es el novio de Rosa, y hermano de Carmina, y aparece como un vividor fanfarrón, de carácter chulesco, al que Urbano se enfrenta, amenazándolo con arrojarlo por el hueco de la escalera en varias ocasiones, lo cual se queda en simples palabras, como le echa en cara Fernando. Esto se muestra como un signo de la poca capacidad que también demostrará

Urbano para llevar adelante sus anhelos más elevados. Se ha considerado que ambos personajes reflejarían una dicotomía entre activos y contemplativos, oposición que ya se hallaba patente en el teatro unamuniano.

Elvira, como hija de Don Manuel, pertenece a una familia acomodada, presenta un carácter pueril y mimado y pretende a Fernando; éste la desdeña, llegando a mostrarse muy brusco con ella. Fernando está interesado en Carmina, y ambos personajes van a protagonizar el cierre de este acto, en una escena reveladora que evoca un dibujo a pluma del propio autor, "En la escalera", de 1947. En esta escena, Fernando se declara a Carmina, y dibuja ante ella todo un deslumbrante cuadro de planes de futuro para ambos, que es en el fondo una quimera sin base para sustentarse, como queda comprobado con la evidente alusión al "cuento de la lechera". No van a pasar de ser planes formulados precipitadamente sin una futura realización efectiva. La pareja muestra una esperanza "aprobématica" (Laín Entralgo, 1998: 53), la de quien cree confiadamente en aquello que da último sentido a su existencia.

En la transición al segundo acto hay una amplia elipsis temporal que, no obstante y de manera paradójica, refuerza la idea de estatismo: han transcurrido "diez años que no se notan en nada" (Buero Vallejo, 1994: 22). La "cáscara" que rodea a esas vidas, el decorado no ha cambiado, al igual que tampoco lo ha hecho la precariedad de las vidas que alberga. También se refleja el paso del tiempo en el aspecto de los personajes, más desmejorados. Ha muerto Don Gregorio, el marido de Generosa. Aparece un nuevo personaje, el señor Juan, por cuyas palabras se descubre otro dato: Doña Asunción también ha muerto. Don Juan, como se revela en las conversaciones, es el marido de Paca, y por tanto, padre de Trini, Rosa y Urbano.

Elvira y Fernando se han casado, con lo que ella, finalmente, consiguió su propósito. No se dan detalles sobre lo que ha ocurrido para que se haya dado esta situación; tal vez Fernando haya cedido ante la posibilidad de que su progreso social hubiera resultado más fácil casándose con Elvira. El caso es que nada queda ya de las promesas hechas a Carmina. Además, la relación entre los dos esposos dista mucho de ser cordial. Se hallan en permanente tensión, y Elvira recrimina a Fernando el hecho de que no haya sido capaz de llevar adelante sus tan proclamados proyectos, atribuyendo la situación en que se encuentran a su abulia y pasividad. Por sus palabras se descubre, además, que utilizó con ella la misma estratagema que con Carmina.

Rosa vive con Pepe, y su situación tampoco es muy pujante. Trini le cuenta a su padre la situación de su hermana y le pide una ayuda monetaria. Aunque Don Juan intenta aparentar dureza y se esfuerza por parecer despreocupado ante lo que le ocurra a ésta, no puede ocultar su verdadera preocupación. En esta escena se podrían apuntar ciertos dejes melodramáticos que a veces se pueden detectar en la obra de Buero, pero cuya medida le permite dosificar. El propio autor ha señalado para dicha escena la influencia "subconsciente" de *Humillados y ofendidos*, de Dostoievsky.

Una de las situaciones más relevantes de este acto es, sin duda, la declaración de Urbano a Carmina, en la cual hay una cierto paralelismo con la declaración de Fernando diez años antes, y por tanto, una comparación implícita entre ambos personajes. Urbano se sirve de una retahíla similar a la que Fernando utilizó en su momento, y que trae un recuerdo amargo a la mente de Carmina. Ella acepta resignada a casarse con Urbano, pero no por amor. En el fondo, las similitudes entre Fernando y Urbano resultan ser más que las que pudiesen adivinarse en un principio. Ambas parejas se encuentran, y el clima entre ellas resulta algo embarazoso, presagiando una tensión que estallará plenamente en el acto tercero. En su conversación fluye una hostilidad soterrada que se hará patente más adelante.

En el tercer y último acto la elipsis es aún más amplia: han pasado ya veinte años. El aspecto del edificio muestra las huellas de una época más moderna. Aparecen un hombre joven y un señor mayor, que ocupan ahora las viviendas que fueron de Generosa y de Doña

Asunción, y cuya conversación refleja su actitud ufana ante su posición socioeconómica y el desprecio ante sus vecinos, de posición más humilde. Las nuevas circunstancias se nos ofrecen, como de costumbre, por boca de los personajes, en este caso a través del monólogo de Paca, ya anciana, en el que se resumen los acontecimientos ocurridos en estos veinte años. Los personajes no sólo han envejecido físicamente, sino también interiormente, lo que queda muy patente, por ejemplo, en el caso de Rosa y Trini. Las dos hermanas mantienen una conversación muy reveladora, en la que se hace tristemente patente un sentimiento de fracaso que podría hacerse extensible al resto de personajes, aunque éstos no lo manifiesten tan explícitamente. Las dos mujeres se reconocen iguales en el fondo, pese a la diferente vida que han llevado:

Tú has sido el escándalo de la familia y yo la víctima. Tú quisiste vivir tu vida y yo 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* (45, las cursivas son mías).

Pero donde más se refleja este sentimiento de desilusión y abandono al hastío es en las dos parejas centrales: Fernando-Elvira y Urbano-Carmina. La tensión que se respiraba entre ambas parejas en el acto anterior se halla más patente ahora. El saludo que los dos matrimonios se dirigen ya es áspero, lejos de fingidas afabilidades. Carmina y Urbano se han convertido en lo mismo que Fernando y Elvira: un matrimonio agriado que se cruza constantes reproches. Estos últimos tienen dos hijos: Manolín, el pequeño, y Fernando, quienes reproducen las situaciones vividas por sus padres. Manolín fuma a escondidas en el "casinillo" de la escalera, al igual que su padre lo hacía en compañía de Urbano cuando ambos eran pequeños, y Fernando hijo se queja de la incompreensión de sus padres, igual que lo hacía su progenitor a su edad. Carmina y Urbano tienen una hija llamada como su madre. Fernando hijo está enamorado de Carmina hija, con lo que los vástagos recrean lo vivido por sus padres. Éstos, sin embargo, se oponen a ese noviazgo sin dar razones para ello, aportando únicamente órdenes autoritarias, pretendiendo así trasladar sus enemistades a sus propios hijos y proyectar sus rencores a la relación entre los dos jóvenes. Tal enemistad se hace patente en el momento en el que los dos matrimonios se despojan de toda fachada de cordialidad y se enzarzan en una virulenta discusión, lanzándose agrios reproches, recriminaciones e insultos, dando salida a todos esos sentimientos escondidos durante varios años. Ajenos a esto, los jóvenes Fernando hijo y Carmina hija reproducen la escena que, muchos años atrás, sus respectivos padres protagonizaron en la escalera: las promesas de un futuro feliz para ambos, casi con las mismas palabras. Queda la duda de si los dos jóvenes conseguirán hacer realidad sus sueños o si también caerán en los mismos errores que sus padres, a quienes tienen como una referencia a no imitar. Hay, así, un carácter abierto en la obra, propio de la producción del autor. El drama plantea, al finalizar, un interrogante al espectador, quien debe, en cierta medida, decidir el desenlace del mismo, ya que es ambiguo y queda abierto a diferentes perspectivas de futuro.

Varias han sido las interpretaciones que se han dado de *Historia de una escalera*. Se ha visto como un drama de denuncia social, como una defensa de la resignación... Jean Paul Borel (1966: 231) considera que es "ante todo un drama de amor, el drama del amor frustrado". Para R. Doménech (1973: 79) es "la historia de una frustración". La idea de la frustración, del naufragio de las expectativas, es un elemento central, y sí puede ser considerado el tema central de la obra. El componente social que ésta contiene es evidente, sintetizando eficazmente una serie de cuestiones que afectan a una sociedad entera en un grupo reducido de personas concretas que se muestran como trasunto de ese cuerpo social y sus conflictos.

Como hemos podido comprobar, la pieza se sirve en su construcción de paralelismos utilizados como un recurso muy empleado en la obra, quizás como su mayor elemento de trabazón. Hay una ligazón entre los hechos pasados y futuros, y se repiten actitudes, palabras y situaciones, proporcionando un carácter cíclico al desarrollo de la trama:

Historia de una escalera sitúa a los espectadores ante una historia, a la vez individual y colectiva. Sus personajes se hallan enfrentados a la disyuntiva de repetir, idénticamente, el ciclo que incorpora el curso completo de los acontecimientos o bien, de experimentar cambios en sus actitudes que provoquen una transformación tanto individual como colectiva. Formulada metafísicamente, la disyuntiva estribaría en reconocer en el modo esencial del discurrir de los acontecimientos una inercia que empujaría fatalmente a la repetición eterna de lo mismo: los mismos errores de los padres a lo largo de la vida de los hijos. Una simetría de las parejas, y una simetría de los comportamientos –las mismas palabras, las mismas ilusiones– inducirían a pensar que nada cambia, que todo retorna inexorablemente idéntico.

De modo simultáneo la diferencia generacional introduce la sospecha de que ni son los mismos acontecimientos los que el porvenir deparará a los nuevos protagonistas, ni ellos mismos son idénticos a sus progenitores. 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 (Leyra, 1998: 121).

También ha habido quien ha relacionado este aspecto con el mito del eterno retorno, como Iglesias Feijoo. El tiempo actúa como un agente destructor y limitador, lo que queda patente en las palabras de Fernando –“¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie [...] ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio” (Buero Vallejo, 1994: 13). La escalera, como ya hemos señalado, trasciende el papel de simple marco físico de la acción para convertirse en símbolo que, para José Ramón Cortina (1969: 60) “representa la vida que los está derrotando a todos”. También se ha considerado que es “el símbolo de la inmovilidad de nuestra organización social” (García Pavón, 1962: 138). Joelyn Ruple (1971: 71) destaca varias posibilidades: “The stairway in *Historia*, for example, can symbolize the government, poverty, human personality, fate, society, or all of these things”. Mircea Eliade ofrece una explicación de este símbolo que nos ocupa de carácter mítico: la escalera como espacio simbólico del transcurrir de la vida en sus diferentes estadios. Podrían reseñarse también las posibles connotaciones de esa escalera y el entorno que circunda a los personajes como una cárcel, un espacio sórdido y asfixiante, anulador de las ilusiones. José Paulino apunta para la obra el *núcleo dramático* del encerramiento “como limitación física, espacial, y literalmente cárcel” (Paulino, 1998: 107). Sin embargo, se puede considerar que los personajes también muestran una incapacidad de librarse de ese entorno asfixiante. Son responsables, en último término, de su fracaso. Esa incapacidad de llevar adelante sus proyectos, junto con las evidentes limitaciones económicas y sociales, incidiría en su situación, y su destino no sería fruto sólo del entorno y las circunstancias, sino también de ellos mismos.

No hay que olvidar que se trata de una obra realista, pero dotada de un entramado simbólico destacable, que la presenta como muestra temprana de esa imbricación entre realidad y símbolo que el autor sabe articular eficazmente:

El clima trágico quizá disminuya, pero no el rigor y la sabia exposición de una moderna visión del hado, de la fatalidad, del destino. Destino que se romperá o no, que tal vez se superará: los jóvenes de la pieza tienen la palabra, y con ellos, los jóvenes del año 1949. Fernando, hijo, y

Carmina, hija, dirán, en su intento de escapar del círculo en que la escalera –la Sociedad– les tiene encerrados, las mismas palabras que se dijeron el padre y la madre respectivos, años atrás. Pero todo hace pensar que ellos sí escapan a la prisión de esa escalera. Eso recuerdo que queríamos creer todos, o al menos los jóvenes de aquel entonces (Salvat i Ferré, 1987: 81-82).

4. EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Se trata de uno de los principales dramas históricos de Buero Vallejo, en el que recurre a la figura de Francisco de Goya para efectuar una lúcida reflexión sobre la situación y el compromiso del artista en un régimen despótico, el de Fernando VII tras el restablecimiento del absolutismo en la España del XIX. Retenida por la censura, *El sueño de la razón* no fue estrenada hasta 1970 en el Teatro Reina Victoria de Madrid bajo la dirección de José Osuna. Hay que señalar que, con ella, Buero abre el camino del nuevo teatro histórico de posguerra, del cual son dignas representantes, además de la obra que nos ocupa, piezas como *Las Meninas*, *Un soñador para un pueblo*, o *La detonación*, con Velázquez, Esquilache y Larra como protagonistas respectivos:

Por fin, frente a los figurones históricos de José María Pemán o Eduardo Marquina, alguien se atrevía a interpretar o “releer” nuestro pasado colectivo desde la perspectiva de la izquierda no dogmática. El público universitario, las gentes más conscientes estaban hambrientas de poder recuperar nuestra historia en el escenario. Así sus personajes, Velázquez, Goya, Esquilache, Larra..., fueron y siguen siendo la conciencia de nuestra historia. El teatro servía para explicarnos, aclararnos, nuestro pasado y, a la vez, para encontrar caminos de futuro (93).

Todas ellas tienen en común la elección de un personaje central en las artes o la política de la historia española, de cuya figura y de las circunstancias históricas que la rodean se sirve Buero para dar pie a una visión de momentos relevantes en la historia nacional que a menudo halla correlación con el momento en que escribe. Pese a tratar hechos del pasado no se distancia, sino que se implica en los problemas de su tiempo:

Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente (Buero Vallejo, 1980: 19).

El título de la pieza está tomado de la lámina nº 43 de los *Caprichos* del pintor. La acción se sitúa, concretamente, en 1823, cuando Goya ya se halla recluido en la “Quinta del Sordo”, en los momentos de mayor represión absolutista, y tiene su base en datos reales de la biografía del pintor, obtenidos gracias a una rigurosa documentación por parte del autor, cuyo interés por la figura de Goya también había hallado su plasmación ya en tempranos dibujos del autor como “El mundo de Goya”, dibujo a pluma de 1931; su poema “Pinturas Negras” guarda asimismo una estrecha relación con la pieza que nos ocupa.

La acción de ésta se reduce al desarrollo del mecanismo que desde el trono se pone en marcha para doblegar la voluntad del pintor y que éste se retracte de sus ideas de talante liberal, así como de las críticas que haya dirigido al rey. A lo largo de la obra pesa en el ambiente cada vez con más fuerza la amenaza de las represalias contra Goya, lo que se traduce en un *crescendo* paulatino –“Para tejer una soga es menester tiempo” (Buero Vallejo, 1994: 1268), dice el monarca– que va desde la simple sospecha a la presencia de voluntarios realistas en las inmediaciones de la finca, pasando por la cruz pintada en la puerta como marca de persecución hasta culminar en la humillación final, cuando los voluntarios irrumpen en la residencia del pintor, sambenitándolo y violando a Leocadia en su presencia.

La obra se abre con una escena en la que Fernando VII dialoga con su ministro Calomarde, y en la que sale a relucir el aparato represivo que ha puesto en marcha tras su vuelta al trono. Se sabe que se ha interceptado una carta del pintor dirigida a su amigo Martín Zapater, en la que se recogen duras críticas al rey. Hay aquí un error histórico, asumido por el propio autor, pues el Zapater histórico murió en 1803, con lo que, situándose la acción del drama en 1823, esa carta no podría haber existido. Durante dicha conversación se urde la trama de persecución contra Goya, que constituye el núcleo de la pieza: el entramado represivo que el poder absolutista va a tejer sobre el pintor, un personaje subversivo y díscolo que no se ha plegado servilmente a sus intereses y que supone un flagelo para el poder real. El bordado que el rey está elaborando durante la conversación viene a ser una metáfora de esa “red” que está tejiendo alrededor de Goya. Éste, como ya hemos dicho, se encuentra alojado en la llamada “Quinta del Sordo”, en los años finales de su vida, cuando ya había sido atacado por la sordera y su creatividad artística estaba dando los frutos de las “Pinturas Negras”, creaciones atormentadas con una fuerte presencia de lo onírico y lo irracional, que reflejan el convulso mundo interior del pintor y que cobran una importancia capital en la construcción del drama, como luego veremos. Goya se halla acompañado de su ama de llaves y amante, Leocadia Zorrilla de Weiss, y de los hijos de ésta: Mariquita (María del Rosario Weiss, probablemente también hija de Goya) y Guillermo. La relación que mantiene con Leocadia es compleja y contradictoria, con una constante desconfianza hacia ella, que cree reconocerse como la inspiración de pinturas que, de una manera u otra, aludirían a la perfidia femenina (“Judith”, “Las fisgonas”...).

Otros personajes cuya presencia es importante para el drama son el doctor Don Eugenio García de Arrieta y el padre Duaso, ambos personajes históricos. El primero de ellos fue un médico que atendió a Goya de una peligrosa enfermedad. En la obra aparece como un individuo mesurado y prudente, algo apocado, pero que en todo momento se preocupa del pintor y de la suerte que pueda correr éste. Don José Duaso y Latre, por su parte, es un sacerdote que se encuentra, en cierto modo, a caballo entre el mundo de Goya y el del poder absolutista, que se debate entre su amistad y aprecio por el pintor y su servicio al rey; a causa de esa situación actúa como una suerte de intermediario entre ambos. Es partidario del absolutismo, pero contrario a los excesos.

De este modo, se nos presenta a un Goya en el ocaso de su vida, huraño y con un carácter agriado por causa de su sordera, con la amenaza de la represión institucional gravitando sobre él. En la elaboración del personaje y en la construcción escenográfica son esenciales dos aspectos: la sordera y la locura, de los que Buero se sirve, al igual que en otras obras suyas, para introducir nuevos planteamientos estéticos y ofrecer en escena nuevas percepciones de la realidad.

La sordera del pintor es utilizada como un recurso escénico para involucrar al público en la percepción de la realidad del personaje, que “filtra” la que los espectadores tienen de los sucesos que se desarrollan en escena. Con respecto a los procedimientos de “vanguardia” que pretenden involucrar a los espectadores de manera más profunda en el hecho teatral, el dramaturgo se pronuncia en los siguientes términos:

De lo que hay que tratar –a mi juicio– es de reinteriorizar psíquicamente al público, al menos con una participación primariamente psíquica. Si además es física, miel sobre hojuelas; pero sólo esta podría resultar contraproducente, inhibitoria, como ya he dicho. En mis dos obras últimas ensayo una participación psicofísica, de un modo que no me parece que sea muy anticuado ni falto de originalidad, ni siquiera allende los Pirineos. El Goya de *El sueño de la razón* es sordo; se oye solamente a sí mismo y el público está sordo con él (en Isasi Angulo, 1974: 73).

Estas últimas palabras sintetizan el procedimiento usado: desde que Goya pisa el escenario, el público oye lo que él oye, con lo que su percepción de lo que sucede está mediatizada por la del personaje. Asimismo, el protagonista oye sonidos imaginarios, como voces, ladridos, maullidos o aullidos, latidos, percepciones subjetivas de Goya que también son oídas por los espectadores. Estas “alucinaciones auditivas” vendrían a ser emanaciones del mundo interior del pintor, que inciden en su soledad, aislamiento y temor: “Como Goya, el espectador se encuentra atrapado dentro de un mundo que sólo se revela en el interior de la conciencia del protagonista, que es, de consuno, la conciencia de España, la del pasado y la del presente” (Ruiz Ramón, 1978: 224-225). Estos recursos señalados constituyen lo que Ricardo Doménech ha denominado “efectos de inmersión”. La identificación entre el espectador y Goya no es total, pues en algunos momentos del drama lo percibido por uno o por otro no coincide, bien porque Goya percibe más que el espectador, o viceversa. Aunque no es el primer sordo que aparece en el teatro de Buero, sin duda es en el protagonista de *El sueño de la razón* donde la sordera alcanza su dimensión más rica y compleja. La mirada del sordo, escudriñadora, tendría la capacidad de desnudar de falsedades a las personas y ponerlas ante sus propias limitaciones.

Por lo que se refiere a la posible locura de Goya, se halla estrechamente ligada a su sordera. Hay en el texto una cierta ambigüedad respecto a la veracidad de su enfermedad mental, pese a que Doménech considere que ésta es evidente. Desde muy pronto aparecen en boca de los personajes referencias a la posible demencia del personaje. Leocadia alude a su comportamiento retraído, huraño y extravagante, como si hablara solo o con entidades imaginarias. Cree que las pinturas que elabora son el ejemplo más claro de esa locura. Arrieta, sin embargo, cree que se tratan, más bien, de una manera de exorcizar los demonios interiores, pudiéndose plantear así que actuarían como una terapia del propio Goya para eludir la insania. Leocadia además, considera que una de las pruebas de ella es su ausencia de miedo ante las consecuencias que puedan derivarse de su permanencia en el país –“¡Hay que estar loco para no temblar! Y yo estoy muy cuerda y tengo miedo” (Buero Vallejo, 1994: 1276). Sin embargo, ese miedo de Goya está patente, aunque intente ocultarlo en varios momentos de la acción.

En principio, el terror es, en la obra, de tipo situacional: el terror político. Pero esto no excluye, sino que presupone, la otra cara del terror, más oscura, el terror insondable. ¿Puede decirse que hay siempre en la constitución del ser humano un fondo de terror? (en Fernández Santos, 1970: 20).

Los latidos que se escuchan esporádicamente en escena con diferente intensidad representan ese miedo, que constituye un elemento central del drama y que aparece como el único factor que une a los dos antagonistas: Goya y Fernando VII, cuya estrategia de represión política se explicaría por su miedo y cobardía. De hecho, la primera ocasión en que se perciben los latidos es la escena inicial de la conversación del rey con Calomarde. El monarca es el primero en advertir esos latidos que irrumpen en la acción como nuncios del terror. Pero hay una sustancial diferencia en la manera en que ambos antagonistas se enfrentan a ese miedo. Las circunstancias que rodean la vida del pintor conforman:

una situación en la que lo domina un complejo miedo que se manifiesta en niveles personales, sociales, políticos y metafísicos. [...] Pero Goya no se queda quieto, paralizado por el miedo, ni oculta, como el monarca, su miedo con el crimen, sino que es capaz de combatir con el reflejo en sus pinturas el sombrío ambiente que lo envuelve (De Paco, 1998: 191).

De este modo, las sombrías “Pinturas Negras” actuarían, como ya hemos señalado, con el papel de exorcizar tanto los demonios interiores del pintor como los demonios de la sociedad, para cuya captación Goya estaría dotado, como artista, de una clarividencia especial: “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, de lo llamativo, aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial” (Borel, 1963: 10). En caso de que su demencia fuese cierta, haría gala de una lúcida locura. El mundo sórdido de sus cuadros provoca repulsión a aquellos que las contemplan, y en la obra aparecen algunos juicios que los personajes emiten sobre ellas. Serían figuraciones de pesadilla, el reflejo de ese “sueño de la razón” que adquiriría dos sentidos: como campo que se desatan las fuerzas de lo irracional, las pulsiones ocultas de la vida y del ser humano, y como la demencial situación política y social de un país “al borde del sepulcro, cuya razón sueña” (Buero Vallejo, 1994: 1334), donde ésta ha huido y ha dejado la nación al amparo de los monstruos de la intolerancia fanática. La propia situación personal del pintor, sumido en la desconfianza y la soledad y contemplando la terrible situación del país le llevaría a construir esas figuraciones: “Amé la razón y pinto brujas” (1317). El mundo grotesco en ellas representado se contrapondría a esos “voladores” que el pintor ha visto o cree haber visto, y que aparecerían como la personificación de un ideal de libertad cuya realización efectiva resulta imposible dadas las circunstancias. “Asmodea” sería la única de las pinturas que se utilizan como marco que tendría unas connotaciones positivas, explicadas por el propio pintor. Esa “diablesa angelical” podría entenderse como una representación de la esperanza que eleva al hombre por encima de las crueldades e injusticias, y que conectaría con la significación de esos mencionados voladores.

La relevancia escenográfica de las “Pinturas Negras” y su adecuación a la situación interior del artista y al ambiente de delirio que le rodea motivan su utilización como un elemento escenográfico de gran importancia; aparecen funcionando a modo de fondo para la acción en momentos relevantes de ésta, y siempre en consonancia con ella. Pinturas como “El aquelarre” contribuirían al ambiente opresivo y un tanto onírico en momentos clave, especialmente en los momentos finales del drama. “El Santo Oficio” aparece como alusión evidente al matrimonio Iglesia/poder, como queda ejemplificado con la entrada en escena casi simultánea del padre Duaso. La “Riña a garrotazos” emerge cuando el pintor, de una manera simple pero lúcida, hace un análisis de la situación del país. Los paralelismos entre la situación nacional en aquella época y la convulsión similar que había vuelto a atravesar España, así como la denuncia más o menos velada a la época de represión vivida bajo el régimen franquista, identificado con el absolutismo fernandino, motivarían la mencionada retención de la obra por parte de la censura. Asimismo, la escena en la que Goya, dormido, es asaltado por los figurones grotescos que ha plasmado en algunas de sus pinturas y grabados, y que actúa como onírico presagio de lo que ocurrirá después, reproduce la lámina que da título a la obra.

Se ha considerado que *El sueño de la razón* es la obra más cerrada de Buero. El protagonista sufre una amarga derrota, una cruel vejación por parte de los voluntarios realistas, y el monarca parece haber conseguido su objetivo de doblegarle. La decadencia propia de la vejez a la que el propio pintor se acaba refiriendo –“Ya no soy más que un viejecico engullesopas” (1334), en evidente alusión a uno de sus cuadros– y el declive sexual que ésta conlleva –patente en la violación de Leocadia por parte de los agresores y en las amargas palabras que ella le dirige: “las escasas veces que me buscabas ya no sentía a mi lado el toro que fuiste, sino a un abuelo fatigado” (1332)– fruto del devastador efecto del tiempo, se suman a la humillación que sufre en sus propias carnes al ser golpeado y sambenitado. Todo ello aunado a su propia conciencia de derrota daría una imagen decrepita y decaída del pintor, un clima final de desolación y desesperanza. Sin embargo, pese al descorazonador panorama,

queda el ejemplo de la integridad del artista que resulta denigrado por otros precisamente por no acceder a humillarse él mismo claudicando, y de ahí el sentido, que ha sido indicado en algunos análisis, de este drama como monumento a la independencia del artista pese a las condiciones adversas. La obra se cierra con la insistente repetición de la oración condicional – que también funciona como paratexto inicial– “Si amanece, nos vamos” (ubicada al pie del capricho 71) por parte de varias voces; lo que puede tomarse como la posibilidad de que las sombras de la ignorancia y la barbarie que atenazan en ese momento a la sociedad se disipen cuando amanezca un futuro de tolerancia y convivencia y la razón despierte de su letargo. La “desesperanza pese a todo esperanzada” a la que siempre apela el teatro del autor encontraría aquí también su plasmación, aunque ese resquicio parezca más estrecho que en otras piezas.

Bibliografía

- BOREL, Jean Paul (1963) “Prólogo. Buero Vallejo: ¿vidente o ciego?”, en Antonio BUERO VALLEJO, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona, Aymá, pp. 7-20.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO (1966) *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.
- (1957) “El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo”, *Primer Acto*, 1, pp. 4-6.
- (1966) “La juventud española ante la tragedia”, *Yorick*, 12, pp. 4-5.
- (1973) “García Lorca ante el esperpento”, en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, pp. 97-171
- (1980) “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, 187, pp. 18-21.
- (1994) *Obra completa*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) “Sobre la tragedia”, en *El futuro del teatro y otros ensayos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 77-81.
- CORTINA, José Ramón (1969) *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- DE CASTRO, Cristóbal (1949) “Español: estreno de *Historia de una escalera*, drama en tres actos de Antonio Buero Vallejo”, *Madrid*, 15 de octubre, p. 10.
- DE PACO, Mariano (1994) *De re bueriana: sobre el autor y las obras*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1998) “Planos de significación en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en
- DOMÉNECH, Ricardo (1973) *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1970) “Sobre *El sueño de la razón*. Una conversación con Antonio Buero Vallejo”, *Primer Acto*, 117, pp. 19-27.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962) *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.
- ISASI ANGULO, Amando C. (1974) *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1998) “La vida humana en el teatro de Buero Vallejo”, en Leyra (1998) pp. 51-56.
- LEYRA, Ana M., coord. (1998) *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense.

- LEYRA, Ana M. (1998): "Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo", en Leyra (1998) pp. 119-128.
- MAGAÑA DE SCHEVILL, Isabel (1967) Introducción a *Dos dramas de Antonio Buero Vallejo*, New York, Appleton-Century-Crofts, pp. 1-15.
- PAULINO, José (1998) "El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en Leyra (1998) pp. 93-108.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1992) *Teatro europeo contemporáneo*, La Laguna, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971) "Buero Vallejo y la pasión de la verdad", *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 377-416.
- (1978) *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra.
- RUPLE, Joelyn (1971) *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*, New York, Eliseo Torres & Sons.
- SALVATI FERRÉ, Ricard (1987) "El más fascinador de los juegos (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)", en VV. AA.: *Antonio Buero Vallejo, Premio "Miguel de Cervantes" 1986*, Barcelona, Anthropos / Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 75-100.
- VALVERDE, José María (1991) *Historia de la literatura universal*, vol. X, Barcelona, Planeta.