

"El concierto de San Ovidio" y el teatro de Buero Vallejo

En memoria de Rafael Herrero

POR
MARIANO DE PACO

Con toda razón se ha venido destacando por distintos críticos la esencial unidad que se advierte en el teatro de Antonio Buero Vallejo. En más de una ocasión, el mismo autor se ha referido a esa identidad general perceptible desde sus primeras obras que, en posteriores creaciones, ha ido enriqueciéndose y adoptando fórmulas diversas. Ricardo Doménech señaló con una acertada imagen que «el teatro de Buero no responde a un desarrollo en forma de proceso lineal, sino que ese desarrollo responde a una forma espiral»¹. Nos encontramos, pues, ante una evolución de carácter integrador.

En otra ocasión afirmábamos que *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* son sustento y base, auténtica raíz y fundamento del teatro de su autor. «En *Historia de una escalera* pueden advertirse ya gran parte de las preocupaciones temáticas y formales de la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, de ahí su importancia, potenciada en el momento de su estreno por la casi absoluta

1 Ricardo Doménech: «Introducción biográfica y crítica» a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz* (Madrid: Castalia, 1971), p. 19.

En una aún reciente entrevista (José Luis Vicente Mosquete: «Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas», *Cuadernos El Público* 13, abril 1986, p. 20) afirma Buero hablando de su obra: «No encuentro etapas ni diferencias claras. Sí, en cambio, preocupaciones dramáticas, que prácticamente son las mismas a lo largo de toda mi producción».

ausencia en España de un teatro de verdadera calidad»². En esta obra, cuya representación en octubre de 1949 significó la aparición del más apreciable dramaturgo español de la postguerra, al tiempo que un cambio de sentido e intención respecto a las obras que entonces tenían aceptación, se recrea una visión trágica, como el propio Buero indicó³ y algún crítico apreció inmediatamente con agudeza⁴.

En la ardiente oscuridad, primer drama escrito por Buero, muestra así mismo el origen de varios aspectos básicos de su producción dramática. Inicia el fecundo tema de la ceguera, da pruebas ostensibles de una profunda inquietud técnica, plantea la relación dialéctica entre personajes de distinto signo (soñador-hombre de acción) y establece un personal universo trágico.

El concierto de San Ovidio, obra sin duda culminante entre las de su autor, recoge, según veremos, temas y planteamientos formales ya apuntados en *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* que van gozando de apropiado desarrollo en las que median entre éstas y aquélla. No nos referiremos, salvo algún caso especial, a las piezas de Buero que siguen a *El concierto de San Ovidio* (aunque cabría, claro está, considerar la progresión a partir de ésta) y pretendemos analizar tres facetas esenciales de este drama y reflexionar sobre su presencia en el teatro precedente de Antonio Buero Vallejo.

Se estrenó *El concierto de San Ovidio* en 1962, y obtuvo, como las obras inmediatamente anteriores (*Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo*, *Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas*) un resonante éxito de público y crítica. No es ahora momento de referirnos al sentido de estas recreaciones históricas iniciadas por Buero con *Un soñador para un pueblo*, ni siquiera a la fidelidad de *El concierto de San Ovidio* a los hechos reales que dan lugar a su concepción⁵, pero sí es conveniente para nuestros propósitos el recordar que en estos dramas introduce Buero la *perspectiva histórica* que permite ver que el mundo y la organización de la sociedad no son inmutables y que hoy es posible lo que en otro tiempo no

2 Mariano de Paco: «*Historia de una escalera*, veinticinco años más tarde» en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes* (Murcia: Universidad, 1974). Reproducido en Mariano de Paco, ed.: *Estudios sobre Buero Vallejo* (Murcia: Universidad, 1984), p. 196.

3 Buero señala en «Palabra final» (*Historia de una escalera*, Madrid: José Janés, 1950, p. 153) el «fondo trágico» de la obra: ésta es «una tragedia, porque la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica». Vid. también «Cuidado con la amargura», *Correo Literario*, 15 de junio de 1950.

4 Arturo del Hoyo: «Sobre *Historia de una escalera*», *Insula* 47 (15 de noviembre de 1949). Reproducido en *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit., pp. 187-188.

5 Acerca de la fidelidad histórica de esta obra, puede verse Ricardo Doménech: Introducción citada, p. 41, y Luis Iglesias Feijoo: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (Santiago de Compostela: Universidad, 1982), pp. 295-296.

lo era, precisamente por la decidida actuación de determinados individuos, como podremos advertir⁶.

En el teatro histórico de Buero Vallejo, al igual que en sus anteriores recreaciones (*Las palabras en la arena*, *La tejedora de sueños*, *Casi un cuento de hadas*), se percibe una permanente preocupación por los problemas del hombre y de la sociedad actuales. En un temprano texto advirtió ya Buero algo que, a pesar de la fecha en la que está escrito, descubre lo que será una consideración fundamental en todo su teatro histórico:

«Sería innecesario hablar aquí de la plena justificación que puede asistir a un dramaturgo de hoy para escribir obras basadas en los mitos helénicos, si no fuese porque muchas personas suelen entender que, cuando un autor pone en escena gentes vestidas con otros trajes que los nuestros, ha vuelto la espalda a los problemas de su tiempo. Pero nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue esa mi intención»⁷.

I. DAVID: SUEÑO Y ACTUACIÓN

El concierto de San Ovidio enlaza de manera directa con *En la ardiente oscuridad*. Ambas tienen como central el mundo de los ciegos. Hay, sin embargo, entre ellas una diferencia perceptible con claridad que Enrique Pajón Mecloy puso pronto de manifiesto en un conocido artículo: *En la ardiente oscuridad* mostraba la condición simbólica de sus personajes ciegos, puesto que en ella se hablaba «a cada hombre como tal de la ceguera en que se halla sumido, de la limitación que le envuelve», mientras que en *El concierto de San Ovidio* se habla «a la sociedad entera y los ciegos están tomados a modo de ejemplo de la opresión del débil por el fuerte»⁸.

6 Vid. Luis Iglesias Feijoo: «Circunstancia y sentido de *El concierto de San Ovidio*», en A. Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio* (Madrid: Teatro Español, 1986), pp. 14-16. También, Francisco Ruiz Ramón: «De *El sueño de la razón* a *La detonación* (Breve meditación sobre el posibilismo)», *Estreno V*, 1 (primavera 1979). Reproducido en *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit., p. 331. En una ocasión precisó Buero: «En la medida en que somos seres históricos, cierto teatro histórico puede servirnos de lección y de meditación. En la medida en que la historia es cambio, la obra histórica nos lleva a comprender la posibilidad de otros cambios y el significado real de los ya producidos; en la medida en que la historia se repite, la obra histórica nos ayuda a comprender algunos de los problemas que sufrimos actualmente» (Luce Arrabal: «Entretien avec Antonio Buero Vallejo», *Les Langues Modernes* LX, 3, 1966, p. 307).

7 Antonio Buero Vallejo: «Comentario» a *La tejedora de sueños* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 16, 1952), p. 89. Citamos por esta edición.

8 Enrique Pajón Mecloy: «De símbolos a ejemplos», *Sirio* 9 (15 de enero de 1963), p. 11. Vid., del mismo autor, «¿Ciegos o símbolos?», *Sirio* 2 (abril de 1962). Reproducido en *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit. pp. 239-245.

Ignacio se enfrenta a un mundo en el que se ha admitido a los ciegos, se les proporciona colegios especiales y se insiste en la igualdad («Los invidentes, como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera, afirma don Pablo»⁹). David lucha en busca de ese mundo, pretende hacer lo mismo que los que ven. Uno y otro son dos rebeldes que se levantan contra una situación que los oprime, impidiéndoles su realización personal. De uno y de otro puede afirmarse que rechazan una realidad impuesta y buscan una realidad *soñada*. En ambos casos se encuentran solos en la búsqueda. Con ligeras variantes, es ésta una situación habitual en los personajes así caracterizados por nuestro autor.

En *Historia de una escalera* se vislumbra la oposición entre el «soñador» y el «hombre de acción», que será una constante temática de la producción bueriana. Tal enfrentamiento, de recuerdo unamuniano, ha de llevar a una síntesis dialéctica en busca de un equilibrio superador. La unión de ambos extremos, de los deseos y la actividad, el «sueño creador» es el ideal por conseguir. La expresión «contemplación activa», en la que cristaliza la opinión de Buero Vallejo sobre el arte¹⁰ puede servir para mostrar la ambivalencia que también en la vida es necesaria. Pero si Urbano y Fernando, estando concebidos de ese modo, muestran una cierta indefinición¹¹, el caso de Ignacio y de Carlos (*En la ardiente oscuridad*) es bien distinto. Carlos actúa y da muerte a su oponente, pero el pensamiento de éste ha vencido, como puede deducirse con facilidad al repetir Carlos las palabras que Ignacio pronunciara poco antes y que expresan todo su imposible anhelo: «... Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor [...] ¡Al alcance de nuestra vista...! si la tuviéramos...» (p. 77). No parece abusivo, al pensar en David, relacionarlo con ese Carlos purificado catárticamente tras la muerte de Ignacio y con una perspectiva social.

En dramas posteriores sigue estableciendo Buero, aunque con diferencias y matices considerables, la relación entre esta clase de personajes. Pensemos en los hermanos Álvaro y Regino (*El terror inmóvil*); en Luis y Enrique (*La señal que se espera*); Riquet y Armando (*Casi un cuento de hadas*); o Irene y Dimas (*Irene, o el tesoro*). Es el caso de Anfino y Ulises en *La tejedora de sueños* (Anfino, como Ignacio, es un ser «poco apto para la vida» y no puede sobrevivir; su muerte, sin embargo, hace posible la esperanza de Penélope); una correspondencia semejante se da en *Aventura en lo gris* entre Goldmann y Silvano: ambos mueren, pero, mientras que aquél lo hace de modo indigno y culpable, Silvano se

9 Antonio Buero Vallejo: *En la ardiente oscuridad* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 3, 1968⁶), p. 16. Citamos por esta edición.

10 Antonio Buero Vallejo: «A propósito de Brecht», *Insula* 200-201 (julio-agosto 1963), p. 14.

11 Vid. Mariano de Paco: «*Historia de una escalera*, veinticinco años más tarde», cit., p. 198.

justifica por pasar de unos sueños sin fruto a una acción fructificada por el sueño. Muy especial tratamiento tiene este tema en *Hoy es fiesta*, donde Silverio es un soñador que actúa y se preocupa constantemente por los que lo rodean, «un Quijote», como lo llaman despectivamente; pero no se atreve a enfrentarse con su propia vida¹². Algunos rasgos de los rebeldes buerianos se advierten también en Daniela, dispuesta a romper con la doblez y la inautenticidad de su madre y cercana a figuras femeninas más granadas, como Penélope o Amalia.

Desde el mismo título se caracteriza a Esquilache como un soñador (*Un soñador para un pueblo*). Cuando elige marcharse para evitar la guerra, renunciando a su privilegiada posición e, incluso, al deseo de conseguir personalmente una España mejor, da la medida de quien sabe actuar adecuadamente. Con ello goza de la victoria interior de los soñadores mientras que es derrotado externamente. Velázquez (en *Las Meninas*) se plantea una elección que tiene idénticos caracteres de fondo a la del Marqués de Esquilache. En ese momento se encuentra ante la verdad y la mentira, la abierta disconformidad con el poder del Rey o el sometimiento que éste le exige para otorgarle el perdón. No lo duda Velázquez («¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía!»¹³) porque Pedro ha muerto y él tan solo puede corresponderle con la verdad. Es una postura de carácter ético que se liga inmediatamente a la denuncia política de un gobierno y de una sociedad injustos y crueles, con lo que don Diego se convierte en sincera conciencia del Rey y de la Corte, en alguien que sabe ya «ver claro en este país de ciegos y de locos» (p. 27).

Si Esquilache y Velázquez muestran con su actitud una positiva semejanza con David, es este otro personaje de *Las Meninas*, Pedro Briones, el que más cercano se encuentra a él. Pedro ha sabido unir los sueños a la acción y su casi total ceguera es el «sexto sentido»¹⁴ que le lleva a conocer lo esencial, a comprender el auténtico significado del boceto de «Las Meninas». Pedro es verdade-

12 Un equilibrio entre ambas actitudes puede percibirse en dos personajes del teatro de Buero que no llegan a aparecer en escena: Carlos Ferrer Díaz (*Las cartas boca abajo*) y Eugenio Beltrán (*El tragaluz*). Éste, especialmente, ha sabido actuar, ha podido «triunfar» a pesar de elegir la «indiferencia» ante los valores falsos que a todos obsesionan.

13 Antonio Buero Vallejo: *Las Meninas* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 285, 1961⁴), p. 123. Citamos por esta edición.

14 Jean-Paul Borel («Buero Vallejo, ¿vidente o ciego?», Prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona: Aymá, 1962, p. 10) señaló: «La mayoría de los lisiados de Buero Vallejo posee 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. Alfredo Marquerie había indicado ya en su crítica de *En la ardiente oscuridad*: «... Por la especial condición moral y física de los personajes, privados de la vista, y, quizá por eso mismo, aguzados en su sensibilidad y en el resto de sus sentidos» (*ABC*, 2 de diciembre de 1950, p. 29).

ro pueblo, al igual que David, y ha padecido como éste la miseria, la incomprensión y la injusticia; no ha podido pintar como quería y, finalmente, tuvo que dar muerte a su jefe, un capitán de Flandes que robaba a los soldados:

«Acercaos: he de deciros algo... 'Erais mozo cuando sucedió. En Flandes... En una de las banderas españolas. No en la mía, no... En otra. El país aún no estaba agotado y se podía encontrar vianda. Pero los soldados pasaban hambre. Les había caído en suerte un mal capitán; se llamaba... (*Ríe*) ¡Bah! Olvidé el nombre de aquel pobre diablo. No pagaba a los soldados y robaba el abastecimiento. Si alguno se quejaba, lo mandaba apalear sin piedad. Se hablaba en la bandera de elevar una queja al maestro de campo pero no se atrevían. Quejarse suele dar mal resultado... Un día dieron de palos a tres piqueros que merodeaban por la cocina y uno de ellos murió. Entonces el alférez de la bandera se apostó en el camino del capitán... y lo mató. (VELÁZQUEZ *retrocede, espantado*). ¡Lo mató en duelo leal, don Diego! Era un mozo humilde que había ascendido por sus méritos. Un hombre sin cautela, que no podría sufrir la injusticia allí donde la hallaba. Pero mató a su jefe... y tuvo que huir» (p. 74).

David, como Pedro, ha pretendido en *El concierto de San Ovidio* hacer realidad sus sueños. Primero estuvo esperanzado con la posibilidad de formar una verdadera orquesta de ciegos y de «convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos»¹⁵. Es entonces cuando cree en las buenas palabras de Valindin y afirma, en una evidente muestra de trágica ironía: «Ese hombre no es un iluso; sabe lo que quiere. Adivino que haremos buenas migas. Él ha pensado lo que yo pensaba, lo que llevaba años madurando, sin atreverme a decirlo» (p. 19). Desengañado después acerca de las verdaderas intenciones de Valindin, ha de variar radicalmente el sentido de sus ilusiones. Al final da muerte a Valindin («Nunca golpeéis a ciegos... ni a mujeres» le dice un instante antes de apagar el farol provocando la oscuridad total, englobando así los dos motivos que a ello le conducen) porque es la única salida que individualmente le queda para no permanecer atado a unos ya inútiles sueños, a pesar de que no era eso lo que él buscaba: «¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino» (p. 106).

Esta muerte trae a la memoria la del tirano Goldmann en *Aventura en lo gris*. Ambas pueden ser interpretadas como un acto de justicia, política o social. Hay, pues, en ellas una manifiesta distancia con las muertes de los «soñadores» Ignacio (*En la ardiente oscuridad*) y Anfino (*La tejedora de sueños*). Mayor

¹⁵ Antonio Buero Vallejo: *El concierto de San Ovidio* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 370, 1963), p. 19. Citamos por esta edición.

posibilidad de relación con la de Valindin guardan las de Daniel en *La doble historia del doctor Valmy* y la de Vicente en *El tragaluz*, si bien su funcionalidad dramática y su significado son diferentes.

En la evolución que David sufre a lo largo del drama juegan un papel esencial otros dos personajes. El primero es Valindin, un negociante que con engaños e hipocresías pretende aprovecharse de los ciegos como explota a cuantos le rodean (Adriana, Bernier...). Él es la contrafigura de David, un hombre sin conciencia («Tiempo de hambre, tiempo de negocios», p. 25) cuya meta es medrar y enriquecerse a cualquier precio. Pero no se trata de una excepción o de un individuo aislado, «en él están presentes las características más definidas de su clase»¹⁶ y, sin negar su responsabilidad personal, puede ser visto como «un mediador, un simple intermediario, un servidor»¹⁷. En este sentido es de importancia la opinión de Nazario cuando dice a David: «No lo pienses más. Valindin nos ha atrapado. Pero si no lo hace él, lo habría hecho otro. Estamos para eso. (*Se inclina y baja la voz*). ¡Si pudiese, les reventaba los ojos a todos!» (p. 87).

David lucha, pues, contra toda una sociedad que relega a los ciegos a mendigar y a «rezar mañana y tarde»; y también contra los propios ciegos, cuya opinión se resume en el «No servimos para nada» de Elías. En ese combate sólo cuenta con la ayuda, aceptada muy tardíamente, de Adriana, que desprecia al principio a los ciegos pero pronto se siente atraída por David¹⁸. Introduce con ella Buero otro de los elementos constantes en sus obras: la relación amorosa, con un sentido simbólico muy frecuentemente. Recordemos su decisiva importancia y su función precisa en *Historia de una escalera* (fracaso de Fernando y Elvira y acomodamiento de Carmina y Urbano) y en *Las palabras en la arena* (Asaf-Noemí); la compleja red de relaciones ente Ignacio-Juana-Carlos (*En la ardiente oscuridad*), Álvaro-Luisa-Clara (*El terror inmóvil*), Penélope-Anfino-Ulises (*La tejedora de sueños*), Susana-Enrique-Luis (*La señal que se espera*), Armando-Leticia-Riquet-Laura (*Casi un cuento de hadas*) y Juan-Adela-Ferrer-Anita (*Las cartas boca abajo*); la problemática vida conyugal de Esquilache en *Un soñador para un pueblo* y de Velázquez en *Las Meninas*; o la valiente actitud de Amalia

16 Ricardo Doménech: «*El concierto de San Ovidio* o una defensa del hombre», *Primer Acto* 38 (diciembre 1962), p. 16.

17 Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1981⁵), p. 365.

18 Adriana es, en definitiva, una «moza de ferias» ascendida a «ama de casa», como le dice Lefranc. Por eso está mucho más cercana a los ciegos de lo que ella misma cree. De ahí que su cambio, aparentemente repentino, no resulte en realidad inmotivado o demasiado brusco.

en *Madrugada*¹⁹. Pero hay un ejemplo más próximo a lo que sucede en *El concierto de San Ovidio*: el de *Aventura en lo gris*. Ana, la amante de Goldmann, el «tirano de Surelia», se enamora del soñador Silvano y, juntos, salvan a un niño de la muerte. La relación no se queda, por tanto, en un plano personal sino que implica un compromiso social que domina el egoísmo y significa un camino posible de autenticidad y verdad.

Es un caso paralelo al de Valindín-Adriana-David, como lo será después el de Vicente-Encarna-Mario en *El tragaluz*. En los tres, la mujer, amante del «hombre de acción», llega a un entendimiento amoroso con el «soñador», al que está más próxima por su condición y cuyo ejemplo influye en ella, favorece su recto comportamiento y enlaza con la esperanza final representada en los hijos. Adriana, además, hace que David modifique el sueño de Melania de Salignac y lo complete con el amor de «una mujer de carne y hueso» (p. 82), manteniendo la ilusión por lo que aquélla simboliza, pero uniéndose a una mujer de su clase que lo ama²⁰.

II. TRAGEDIA SOCIAL

La configuración trágica de *El concierto de San Ovidio* se orienta plenamente en un sentido social. El propio Buero Vallejo, hablando de ésta y de *En la ardiente oscuridad*, decía: «De los dos polos de toda dramaturgia completa, el que podríamos llamar polo filosófico, o acaso metafísico, y el que podríamos llamar polo social, mi primera obra de ciegos se inclina con preferencia hacia el primero y esta última hacia el segundo»²¹. Hasta este momento no había planteado Buero con tanta claridad el antagonismo del individuo y la sociedad o, más precisamente, del individuo de una clase determinada y los seres opresores que pertenecen a otra. David y Valindin son miembros de grupos contrapuestos, el segundo de los cuales explota al primero, lo que conduce a la rebelión y a la muerte. Las palabras de Valentín Haüy al final del drama son explícitas al respecto: «Era el

19 Podemos recordar al respecto la «palabra universal de amor que sólo las mujeres soñamos... a veces» a la que Penélope se refería en *La tejedora de sueños* (p. 86); y el amor como medio de superar las limitaciones impuestas al ser humano (*Casi un cuento de hadas*) o como eficaz estímulo para llegar hasta la verdad venciendo las dificultades y torpezas de la existencia cotidiana (*Madrugada*). Todo ello frente a los casos en los que se muestra en la obra bueriana el envés de estas actitudes positivas (*Historia de una escalera*, *El terror inmóvil*, *Las cartas boca abajo...*).

20 Acerca del comportamiento de Adriana, vid. Magda Ruggeri Marchetti: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità* (Roma: Bulzoni, 1981), p. 60; y «La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo», *Anthropos* 79 (diciembre 1987), p. 39.

21 Antonio Buero Vallejo: «La ceguera en mi teatro», *La Carreta* 12 (septiembre 1963), p. 5.

tiempo de la sangre; pero a mí no me espantó más que el otro, el que le había causado: el tiempo en que Francia entera no era más que hambre y ferias...» (p. 112).

La muerte del despótico Valindin a manos de David es suficientemente significativa en ese sentido; él no es un político tirano como Goldmann (*Aventura en lo gris*), sino un burgués explotador que trafica con el hambre y la miseria. David lucha por su libertad y por su digna realización como ser humano en esa sociedad que abusa y se burla de él, y pretende no hacerlo solo («¡Unidos, hermanos!» —p. 86—, pide en un postrer intento de exigir algo a Valindin).

Esta perspectiva, pues, es nueva en la producción dramática de Buero Vallejo, aunque no lo es en ella, desde luego, la visión crítica de la sociedad ni el planteamiento de problemas de las clases más desafortunadas. Por otra parte, ni siquiera en los dramas de sentido más acusadamente metafísico falta un perceptible alcance social.

El primer acto de *Historia de una escalera* (y, por tanto, la primera imagen que de una obra de Buero se vio en un escenario) comienza mostrando un ambiente pobre y degradado. La miseria del escenario tiene justa correspondencia con las reacciones de los personajes ante la necesidad y dificultad de pagar los recibos al cobrador de la luz, con cuya presencia empieza la acción. El diálogo inicial de Urbano y Fernando pone de manifiesto que este medio miserable y la falta de recursos no son algo aislado, apuntan a un estado más general. La insolidaria actitud de Fernando («Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos»²²) descubre una imperiosa exigencia de escapar por encima de todo. Sin embargo, en el transcurso de la obra apenas hay modificaciones que supongan una mejora. En el segundo acto los diez años transcurridos no han traído cambio alguno: «No se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de las ventanas sin lavar» (p. 29). En el tercero, se pretende disfrazar con unas insignificantes reformas la pobreza de la que «sigue siendo una humilde escalera de vecinos» (p. 47). La escalera posee un doble significado que conecta lo metafísico y lo social. El tiempo ha ido transcurriendo de modo ineluctable y todos continúan subiendo y bajando de idéntica manera; permanece una agobiante situación, aunque el motivo de los fracasos no sea idéntico para todos. Luis Iglesias Feijoo ha señalado cómo, por encima de las apariencias de igualdad social, pueden advertirse vivas diferencias, y señala que «el enfrentamiento entre los dos jóvenes (Fernando y Urbano) es algo más que una mera disputa de la edad o la riña por conquistar a una misma chica. Por el contrario, y sin negar estos aspectos, también presentes,

22 Antonio Buero Vallejo: *Historia de una escalera* y *Las palabras en la arena* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 10, 1968⁷), p. 15. Citamos por esta edición.

existe ahí un enfrentamiento clasista entre proletariado y pequeña burguesía»²³. Aun así, notemos que tal enfrentamiento se produce en la escalera, de puertas adentro, y que la condición sindicalista de Urbano no llega a representar demasiado en esta obra.

No es difícil encontrar dentro del mundo metafísico de *En la ardiente oscuridad* algunos aspectos que inciden en lo social. La extrema y despreocupada alegría del Colegio para ciegos es una buena manera de conseguir el adecuado funcionamiento de la sociedad creando una serie de elementos sustitutivos y de compensaciones que hacen olvidar la realidad (en *Mito*, con mención también de la «pedagogía», hay una situación dramática e ideológica equivalente). En ese momento de la vida española (primeros años de la postguerra) se quiere crear una apariencia de bienestar y tranquilidad, escondiendo u olvidando todo lo negativo. Los que se benefician de ese estado, o los que tienen miedo, están interesados en que todo continúe igual o no se atreven a manifestar su oposición. Ignacio, como el propio autor con su teatro, quiere dejar de lado la inautenticidad y el engaño y desea hacerlo junto con sus compañeros. Jean-Paul Borel ha comentado con agudeza y de modo más amplio el sentido social de este drama: «Hay potencias interesadas en que el hombre se crea feliz. En nuestra sociedad occidental, la ilusión de la felicidad es una de las condiciones del buen funcionamiento de ciertas instituciones y de ciertos tipos de organizaciones económicas y comerciales. Para crear esta ilusión, los que tienen interés en hacerlo hacen a los otros, en efecto, *un poco felices...*»²⁴.

En las obras posteriores de Buero hasta *Irene, o el tesoro* los aspectos sociales son menos frecuentes. Podemos referirnos, no obstante, a la falsedad e hipocresía que se respira en *Las palabras en la arena*; a la importancia que Enrique cree que el dinero tiene en su relación con Susana (*La señal que se espera*); o a la miserable e interesada actitud de los familiares de Mauricio en *Madrugada*. Hay, sin embargo, un fragmento de *Casi un cuento de hadas* que creo de particular interés. Un personaje, Oriana, cuenta su historia y ofrece con ella una perspectiva insólita en la obra por su valor social:

«LAURA.— Tú no eres fea...

ORIANA.— Lo fui. Ni siquiera como a un animal, para su placer, me quería nadie en el mesón donde trabajaba.

LAURA.— ¿Trabajabas?

ORIANA.— Fregaba suelos, limpiaba el corral, ordeñaba las vacas; hacía cosas

23 Luis Iglesias Feijoo: «Lectura sociológica de *Historia de una escalera*», *Estreno* V, 1 (primavera 1979). Reproducido en *Estudios sobre Buero Vallejo*, cit., p. 228.

24 Jean-Paul Borel: *El teatro de lo imposible* (Madrid: Guadarrama, 1963), p. 240.

que tú ni siquiera sabes nombrar, a todas horas. [...] Un día no pude más y me refugié en un convento. La abadesa era una mujer entera, que me tomó cariño. Mi vida cambió. Serví por su mediación en casas nobles. Conocí gentes muy diversas que frecuentaban los salones. Algo vio en mí uno de ellos, un médico famoso, y me incitó a estudiar. Lo hice, y lo encontré fácil. Adquirí con los años fama, y los príncipes me llamaron a su lado...»²⁵.

Oriana logra cambiar su suerte sin violencias en ese inconcreto «pequeño Estado europeo», quizá porque estamos ante «casi un cuento de hadas». David, en la misma época pero en un lugar bien determinado, no podrá conseguirlo a pesar de su decisión.

Irene, o el tesoro presenta a un personaje esclavizado en circunstancias miserables. El estado de Irene se simboliza precisamente aludiendo a que se encuentra sumida en una terrible oscuridad. Dimas es un creador de miseria para sí y para los demás y por eso sufre el castigo de su reclusión, pero, aunque son evidentes las implicaciones de carácter general, no se trascienden expresamente tales situaciones particulares. Tampoco sucede esto en *Hoy es fiesta*, si bien la pequeña rebeldía de los vecinos al «conquistar» la terraza frente a la autoridad de la portera, constituida como ejemplo de un infundado poder, permite un comentario simbólico y generalizador. Lo que, en todo caso, resulta inaceptable (y de la obra se deduce con absoluta claridad) es pretender la victoria sobre esa realidad sofocante evadiéndose o confiando en el premio de la lotería. Por lo demás, tanto en *Hoy es fiesta* como en *Las cartas boca abajo* hay una patente intención social y en ellas muchos aspectos son susceptibles de análisis en este sentido, a pesar de que no exista un explícito enfrentamiento de clases o unos actos que perturben la estratificación social. Es la diferencia capital que encontramos entre estas tres obras que, adecuadamente, se suelen denominar *sociales* y *El concierto de San Ovidio*.

El motín popular de *Un soñador para un pueblo* tiene caracteres muy distintos de los de la rebelión a la que nos estamos refiriendo. El pueblo, una significativa parte de él, presiona para que destierren a Esquilache. En el verdadero pueblo, constituido por aquellos que aman la verdad y representado en la obra por Fernandita, están las esperanzas de mejora. En *Las Meninas* hay, como ya apuntamos, un personaje fundamental desde este punto de vista: Pedro Briones, un ser anónimo, cuya condición de pueblo no es meramente simbólica, con ser ésta muy importante. También Velázquez denuncia males concretos de esa sociedad. En la España del siglo XVII, como en la Francia del XVIII (en cualquier lugar y tiempo podríamos decir y, por supuesto, en el nuestro) hay grupos

²⁵ Antonio Buero Vallejo: *Casi un cuento de hadas* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 57, 1965²), pp. 37-38.

sociales que sufren explotación y pasan hambre. Velázquez defiende ante el Marqués a los barrenderos de Palacio, que se niegan a trabajar porque «se debe el salario de tres meses. Y hace cinco días que no se les da ración» (p. 40). Tampoco olvida Velázquez que «ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre» (p. 57) y por eso procura la libertad de Pareja; esclavitud que podemos entender en su sentido directo y en los figurados, a veces no menos alienantes que aquél. La Corte es, como el Centro para invidentes de *En la ardiente oscuridad*, un mundo de falsa felicidad que no perdona al pintor su rebeldía.

La vida de Pedro Briones, de quien Velázquez aprendió muchas cosas tiempo atrás (por eso, cuando le dicen que está en su casa «aquel truhán que os sirvió de modelo para el *Esopo*» (p. 51), abandona el Palacio y corre a su encuentro, a pesar de estar esperando al Rey para conseguir su autorización de pintar «Las Meninas», el cuadro que tanto le importaba), resume la de un personaje de su clase en esa España azarosa:

«Yo fui de criado a Salamanca con un estudiante noble. Su padre pagaba mis estudios y yo le servía... Allí, siempre que podía, me iba al obrador del maestro Espinosa. Un pintor sin fama... [...] Mis padres eran unos pobres labriegos... A los tres años de estudiar, el maestro Espinosa logró convencerles de que me pusieran con él de aprendiz... Cuando íbamos a convenirlo, mi señor robó una noche cien ducados para sus caprichos a otro estudiante. Registraron y me los encontraron a mí. [...] Los puso él en mi valija para salvarse. Me dieron tormento: yo no podía acusar al hijo de quien me había favorecido... Sólo podía negar y no me creyeron. Hube de remar seis años en galeras» (pp. 72-73).

Después le sucedió la mencionada «aventura» de Flandes, que él cuenta como ocurrida a otra persona.

Esa historia conecta a la perfección con los problemas individuales y sociales de *El concierto de San Ovidio*. Pensemos en el origen de la ceguera de David, cuando encendía unos fuegos artificiales para una fiesta de sus señores (p. 108). «Francia pasa hambre y el Hospicio también la sufre» afirma la Priora de los Quince Veintes (p. 10). La injusticia de los encarcelamientos está presente en la carta secreta, porque «todo es posible para quien lleva espada» (p. 91). Bernier se lamenta patéticamente de que «ni los curas ni los señores quieren oír hablar de impuestos, y todo sale de nuestras costillas» (p. 90), como Martín señala al iniciarse la parte segunda de *Las Meninas*: «Han vuelto a subir las alcabalas y todo va mal» (p. 80).

Ante esa situación es preciso decidirse: «Algo habría que hacer» indica David (p. 90). Poco después lo hace: se enfrenta a Valindín y le da muerte, obligado por sus acciones y sus amenazas y respondiendo a la violencia con la violencia. Tal procedimiento no se justifica individualmente y por él será castigado después de

sufrir la traición de Donato (en estrecho contacto con el mito cainita), que quizá aprendió, aunque demasiado tarde, la enseñanza de David.

La esperanza final, que se manifiesta en el diálogo con Adriana, es personalmente imposible; ellos no tendrán hijos. Pero el profético deseo de David («¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!», p. 108) no tardará en ser una realidad. El que la esperanza no se cumpla en los personajes del drama no es un modo nuevo en el teatro de Buero, sí lo es, sin embargo, la comprobación de que se ha realizado en un momento de la historia.

III. LA INTERVENCIÓN DE HAÜY

En la brillante escena con la que concluye el acto segundo de *El concierto de San Ovidio*, cuando tiene lugar el que, irónicamente, vemos llamado «espectáculo más filantrópico de todo París» (p. 67), hay un personaje que se destaca entre burgueses y damiselas. Valentín Haüy comienza a contemplar el degradante concierto de los ciegos. El escenario ha quedado dividido en dos espacios y dos grupos de personajes: los ciegos «músicos» en la tribuna y quienes los escuchan en la barraca. Pero los espectadores del teatro forman un tercer grupo (al iniciar Valindin su anuncio se dirige a este público) que se constituye en una parte del conjunto en dinámica relación con las anteriores.

La ridícula canción que entona Gilberto, las partituras al revés, las gafas y las palmatorias encendidas, los balidos de los ciegos y las carcajadas de los asistentes componen un cuadro estremecedor. Hay una frase de un personaje bueriano en un drama muy posterior, de la Dama al principio de *Caimán*, que nos viene a la memoria a este propósito: «El mayor poder de la escena es afantasmar al espectador y arrojarlo a un mundo alucinado»²⁶. En este caso, el público actual (y Haüy entre el público del espacio escénico) se siente «alucinado», transportado emocionalmente a una inadmisibles experiencia, ante la actuación de los ciegos en la Feria de San Ovidio. Y se encuentra, a un tiempo, *oprimido* con ellos y *opresor* con el público burgués de la barraca y con el mismo Valindin. Tiene, pues, la oportunidad de asociar dos modos de conocimiento: el intuitivo que le da su propia participación y el análisis racional de los acontecimientos presenciados.

Se ha señalado acertadamente lo que de grotesco y aun de esperpéntico tiene esta escena²⁷, pero, sin olvidar eso, creo que debe también establecerse una relación con la tendencia fantasmagórica y onírica del teatro de Buero, iniciada

26 Antonio Buero Vallejo: *Caimán. Las cartas boca abajo* (Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1622, 1981), p. 14.

27 Vid. Hebe Pauliello de Chocholous: «El procedimiento grotesco en *El concierto de San Ovidio*», *Cuadernos de Filología de la Universidad Nacional de Cuyo* 3 (1969), pp. 142-153.

en las visiones de Víctor (*El terror inmóvil*) e Irene (*Irene o el tesoro*) y en el sueño colectivo de *Aventura en lo gris*; y presente, con posterioridad y de modo más continuo y elaborado, en *El sueño de la razón, Llegada de los dioses, La fundación, La detonación, Jueces en la noche, Caimán, Diálogo secreto* o *Lázaro en el laberinto*.

Haüy, como el espectador actual, y a diferencia de los que con él están, se rebela contra lo que se ha visto obligado a presenciar y no tarda en marcharse, como primera actuación, avisando antes por dos veces a los ciegos de que el público es «otro espectáculo». Para los espectadores de la sala puede serlo o no, de acuerdo con su actitud. *El concierto de San Ovidio* es la única obra subtitulada por Buero *parábola* y, aunque tales denominaciones no tienen por qué gozar de un valor determinante, está claro que el nombre responde con precisión al contenido. La «enseñanza moral» que se deduce de estos sucesos tiene pleno cumplimiento a partir de la indicada intervención de Valentín Haüy.

Recordemos la escena de la muerte de Valindin. David consigue su propósito porque en la caseta de feria sumerge en tinieblas al que veía. Durante unos instantes lo persigue y luego lo mata con su garrote. El escenario ha permanecido entre tanto en una oscuridad absoluta y esto es esencial porque, así, cuantos vemos nos sentimos identificados con Valindin. El efecto que, como es sabido, tronca con el del acto tercero de *En la ardiente oscuridad*, no se reduce a un alarde puramente técnico, pues la obligada identificación con Valindin nos hace considerarnos partícipes de su culpa y conscientes de nuestra corresponsabilidad.

Tal identificación, y la que puede producirse después con David y Adriana, es matizada por la presencia final de Valentín Haüy, que recuerda la de treinta años atrás en la Feria de San Ovidio. Él es un personaje histórico que «ante el insulto inferido a aquellos desdichados» comprendió cuál debía ser el sentido de su vida y decidió convertir en verdad lo que empezó como «ridícula farsa». Hay un paralelo entre la última escena del acto segundo y ésta porque en uno y otro lugar Haüy interviene en la experiencia del espectador y lo invita a realizar lo que David no pudo hacer y él ya ha comenzado. También Haüy fue espectador y actuó en su momento como el público actual debe obrar en el propio. La *perspectiva histórica* permite aquí advertir no sólo el fracaso práctico de David (derrota externa habitual en otros «soñadores»), sino el comienzo de su superación por la intervención de un espectador del pasado que es un personaje que junta sueños y acción: «No es fácil, pero lo estamos logrando. Si se les da tiempo, ellos lo conseguirán, aunque yo haya muerto; ellos lo quieren, y lo lograrán... algún día». Ese día es también el nuestro²⁸.

28 En este sentido, de cara a la adecuada percepción por parte del espectador de esa perspectiva histórica, nos parece justificada y necesaria la intervención final de Valentín Haüy, que ha dado lugar a contrapuestos juicios críticos.

Con la presencia de Haiüy, Buero Vallejo ha unido elementos de participación y distanciamiento, de acuerdo con conocidas opiniones suyas²⁹. Pero con este personaje avanza notablemente en la consecución de un procedimiento narrativo que había apuntado en sus dos dramas anteriores. En *Un soñador para un pueblo*, por medio del Ciego que aparece en ocasiones dando alguna información; más intensamente, en *Las Meninas*, con Martín. Éste, en sus palabras al principio de la acción, traza expresamente la relación de los hechos representados con el espectador: «Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor» (p. 12).

Esta técnica hace posible que en *El concierto de San Ovidio* la apertura o esperanza tenga un sentido más definido y concreto que en dramas anteriores. La ambigüedad final de *Historia de una escalera* y de *En la ardiente oscuridad*, *Hoy es fiesta* o *Aventura en lo gris*, debía ser resuelta por el espectador. Ahora él debe igualmente juzgar, pero cuenta con un dato objetivo para hacerlo: Haiüy ha comenzado a «abrir la vida» a los niños ciegos que educa³⁰.

Unas preguntas ponen término a sus palabras: «Si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?» (p. 112). Como en tantas ocasiones, y justamente en un drama de tan acusados perfiles sociales, Antonio Buero Vallejo continúa insistiendo en lo que uno de sus personajes, la Investigadora de *El tragaluz*³¹, llamó «la importancia infinita del caso singular»³².

29 Vid., por ejemplo, Antonio Buero Vallejo: «Sobre teatro», *Cuadernos de Ágora* 79-82 (mayo-agosto 1963), pp. 13-14.

30 De este aspecto me he ocupado en «El 'perspectivismo histórico' en el teatro de Buero Vallejo», en Mariano de Paco, ed.: *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)* (Murcia, CajaMurcia, 1988), pp. 101-107.

31 Antonio Buero Vallejo: *El tragaluz* (Madrid: Alfíl, Colección Teatro, 572, 1968), p. 10.

32 Este trabajo recoge, con ligeras modificaciones, el texto de la conferencia con la que participé en el Seminario sobre *El concierto de San Ovidio*, celebrado en 1986 en el Teatro Español de Madrid.