

LA LIBERTAD EN BUERO VALLEJO

DOMINGO MIRAS
Dramaturgo

RESUMEN:

Tras una juventud fuertemente traumatizada por la guerra civil, sus siete años de reclusión imprimen en el carácter de Antonio Buero Vallejo una huella vitalicia que se manifiesta en su teatro. Los ciegos de *En la ardiente oscuridad* y los vecinos de *Historia de una escalera* son otros tantos cautivos de sendas prisiones simbólicas. Esos presos que nos representan a todos están implacablemente condenados y sólo la plena conciencia de su condición lúcidamente asumida puede hacerlos libres. La libertad interior así ganada es la base de la dignidad ética que siempre se postula en la dramaturgia de Buero: en ella se cifra la permanente esperanza que late en el fondo de sus tragedias.

PALABRAS CLAVE:

Buero Vallejo, libertad, guerra civil, reclusión, esperanza, tragedia.

ABSTRACT:

After an adolescence filled with the trauma of the Civil War, the seven years spent in prison left a lifelong imprint on Antonio Buero Vallejo's character that manifests itself through his theater. The blind people of *En la ardiente oscuridad* and the neighbors of *Historia de una escalera* are also captives of their own symbolic prisons. These prisoners, who represent all of us, are ruthlessly condemned and only a complete awareness of their lucidly accepted condition can make them free. Only this kind of internal freedom can be the foundation for the ethical dignity that is always present in Buero's plays: and encapsulated within this dignity is the permanent sense of hope that lies at the heart of his tragedies.

KEYWORDS:

Buero Vallejo, freedom, civil war, prison, hope, tragedy.

Nacido bajo el cañón de la Gran Guerra, su generación fue destinada al sacrificio colectivo en una contienda menos amplia, pero no menos cruel. La reseca piel de aquella España pronto iba a recibir un copioso riego que no sería el de las benéficas lluvias, sino el de la negra sangre de los muertos.

Hijo de una capitán gaditano que enseñaba cálculo en la Academia de Ingenieros de Guadalajara y que tenía unas aficiones que trascendían su condición profesional puesto que, poseedor de una excelente biblioteca, gustaba de la buena literatura, la buena pintura y la buena música, debió de ver con complacencia las dotes que ya en la adolescencia apuntaban en el muchacho, ganando un concurso literario en su

centro escolar y volcado hacia el dibujo y la pintura a impulsos de una ardiente vocación.

Dieciocho años tiene el mancebo cuando, en 1934, se trasladó con su familia desde la Guadalajara natal a la abigarrada Madrid republicana que ofrecía a los advenedizos mozos provincianos amplias oportunidades para escoger su propia formación de acuerdo con sus personales sueños o preferencias. La Academia de Bellas Artes de San Fernando abre sus puertas al hijo del capitán: ¡tú serás pintor!

Nadie ignora que, en el mundo de las artes, son muchos los llamados y pocos los escogidos. Por eso no deja de causar cierta extrañeza que el padre no intentara reconducir blandamente a su retoño hacia una futura profesión de más segura protección económica, como podría ser una carrera universitaria, tal como Medicina o Derecho («que tiene tantas salidas») pongamos por caso, o el paterno oficio de las armas (tan alabado por Cervantes) como su hermano mayor había hecho, dejando la paleta y sus colores para ociosos esparcimientos dominicales y amenas experiencias privadas en los círculos de la intimidad.

No hubo resistencia paterna a la dedicación del hijo a las artes plásticas, pero sí la hubo, y decisiva, cuando a los dos años de su llegada a la capital, o sea, en 1936, se le antoja al muchacho (que cumpliría 20 años a finales del siguiente septiembre) la genial idea de hacerse miliciano, quizá en medio de una enardecida decisión colectiva de los amigos y compañeros del medio estudiantil. Ahí sí que tropezó con el muro de la autoridad: dedícate con tus amigos de la FAI a tareas burocráticas, y gracias. No nos es difícil imaginar que, desde la superior perspectiva de su condición de militar profesional, aquel hombre inteligente sabía que los jóvenes entusiastas que sin la menor preparación intelectual se alistaban en masa, tras una elemental instrucción serían destinados al frente para ir cayendo casi todos en oleadas sucesivas. Y también nos es fácil suponer que el jovencito arrugaría el morro, obedeciendo al tirano.

Hubo que conformarse, qué remedio, pero no tardó en ser llamada su quinta, incorporándose a filas en el Ejército de la República (1937), lo que suponía una especie de revancha o compensación de la anterior frustración que el padre había impuesto. Y, sin embargo, esta revancha tuvo un sabor bien amargo. En circunstancias normales, le habría sabido como una victoria sobre el padre autoritario, pero algo ha ocurrido poco antes, algo muy importante: en los breves meses que van desde la prohibición de enrolarse como voluntario, que tuvo que ser en julio-agosto del año 36, hasta su conscripción forzosa en el 37, está la fecha del 7 de noviembre de 1936. Y el propio Buero dice que lo que en ese día ocurrió le marcó para toda la vida: «Pero el recuerdo de la muerte de mi padre no me abandona... Fue la comprobación personalísima de los crímenes que manchan cualquier causa en las pugnas históricas. Pero yo, aunque muy joven, no ignoraba que a todas las causas las mancha el crimen,

ni que el bando contrario también estaba tan manchado por lo menos, si no más. De modo que seguí luchando por la República y por el pueblo»¹. En fin, ya es un soldado afiliado al Partido Comunista de acuerdo con sus inquietudes sociales de siempre, ya sólo dibuja en ratos libres y, como todo hay que aprovecharlo, esa facilidad de expresión plástica es utilizada en el frente del Jarama, en el Ejército de Maniobra, en el de Levante, en el periódico militar *La Voz de Sanidad*, en carteles, actividades culturales en Bétera, Benicasim (conocimiento de Miguel Hernández), Valencia...

Un punto de inquietud nos ha quedado, una pequeña, pero extraña oscuridad. «Fue la comprobación personalísima de los crímenes que manchan cualquier causa en las pugnas históricas». ¿Así que una *comprobación personalísima*, y eso es todo? Y lo que añade no aclara nada, se limita a confirmar lo ya sabido. Todos saben eso, sin necesidad de que fusilen a su padre: «Pero yo, aunque muy joven, no ignoraba que a todas las causas las mancha el crimen, ni que el bando contrario también estaba tan manchado por lo menos, si no más». Es evidente que estas frases no explican nada, más bien parecen un telón que se corre a toda prisa para cambiar de tema. Pero un telón que no oculta al Buero de la entrevista, sino al joven Buero de 21 años, el de 1937, el que se engolfa en sus tareas culturales en el frente: «De modo que seguí luchando por la República y por el pueblo». En su entrevista con Mariano de Paco, Buero pronuncia esa frase en pasado, pero en 1937 la pronunció en presente: *estoy luchando por la República y por el pueblo*. ¿Por quien luchó (murió) su padre? O, lo que es lo mismo: ¿el padre de Buero, aunque militar, era un hombre de izquierdas –como el de Arrabal, por ejemplo–? Por su formación cultural, parece evidente que sí, pero Buero no lo dice. A lo sumo, lo da a entender, pero directamente, no lo dice. Seguramente no lo dice por pudor, él no es un exhibicionista como Arrabal. Pero, sin duda, debió decirlo, aunque sólo fuese para desagraviarle, porque estoy convencido –y también cualquiera que lo piense– de que, en el momento de prohibirle alistarse como miliciano, el jovencito Buero, dominado por su iracundia juvenil, en el secreto del fondo de su corazón insultó a su padre llamándole fascistón, o algo parecido. La mala leche le duraría algún tiempo (otros compañeros de Academia ya estaban enrolados, y él no –por cierto, al hijo de Goethe le pasó algo parecido, qué curiosas *coincidencias significativas*–), y de repente, en noviembre, el destino le dio la bofetada más espantosa de su vida. No había remedio: en el siglo XVII, quizá se hubiese hecho cartujo; pero en 1937 y en plena guerra civil, sólo quedaba tragarse el horrendo sapo y zambullirse en el trabajo del regimiento, trabajar a fondo sin pensar en nada, *luchar por la República y por el pueblo*.

¹ Entrevista con Mariano de Paco. (Publicada en A.A.V.V., *Antonio Buero Vallejo. Premio «Miguel de Cervantes» 1986*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1987). Y Mariano de Paco, *De re bueriana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, pág. 18.

Fin de la guerra

La vida cambia: campo de concentración de Soneja, la clandestinidad de Madrid, la delación, la cárcel y la condena. Un militante, incluso encarcelado, está lleno de pequeñas o grandes actividades, clandestinas, naturalmente, que tensionan y ocupan su espíritu dificultando la inmersión en la vida exclusivamente interior. Condenado a muerte en Toreno, conmutado tras ocho meses a treinta años, circulará por varias prisiones hasta obtener la libertad condicional en febrero de 1946. Alemania y Japón perdieron la guerra en 1945 de una manera aplastante y nuestras cárceles están demasiado abarrotadas: hay que airearlas un poco, aunque dejando pasar unos meses, que no se vea muy clara la relación...

En fin, ya está Buero en la calle, hay que empezar a vivir desde cero. Se ha hecho socio del Ateneo, pero de eso no se vive. Intenta vivir de la pintura, pero no estaba el país para pinturas. Y, además, lo poco que pintaba lo hacía de malísima gana, según él mismo ha manifestado en todas las entrevistas que se le han hecho. Nada, que ya no le gustaba pintar. Aquello no le llenaba, no le convencía, le sabía a poco... Al menos, eso es lo que yo supongo, porque de esa crisis vocacional Buero Vallejo ha hablado bien poco, la declara como un hecho consumado, y listo. Sus biógrafos se quedan estupefactos, no se explican que treinta años de la vida se tiren alegremente a la basura así, sin más.

Si, al menos, Buero diera detalles, pero los omite cuidadosamente. Su más profunda intimidad la guarda celosamente, la protege del exterior y con nadie la comparte. En algún lugar se cita de pasada que sobrevivía mediante colaboraciones gráficas o literarias en revistas: «Llegué a cobrar incluso algunos dinerillos que apenas alcanzaban para el tabaco, el café o el cine, pero sin ilusión ya por los pinceles. Algo después de obtener mi primer premio teatral, los abandoné definitivamente». (*De re bueriana*, págs. 24 y 25). Y nos preguntamos: si sólo sacaba para el tabaco, el café o el cine, es evidente que no vivía de eso. ¿De qué vivió entre la salida de la cárcel en marzo del 46 y finales del 49 en que pudo empezar a cobrar del teatro? «Con mi dinero pago [el del sueldo de profesor de Instituto] el traje que me cubre y la mansión que habito, el pan que me alimenta y el lecho en donde yago», dice el vate sevillano; en cambio, del alcarreño no tenemos ni idea en esos años. ¿Por qué es tan reservado? Conociendo como conocemos la totalidad de su trayectoria vital, sabemos que es absolutamente imposible que hubiese nada inconfesable en ese período corto, pero importante, porque es el de la supervivencia física. Buero se calla porque quiere, porque es un hombre reservado que no entrega su intimidad prácticamente nunca. Habla ampliamente de sus estrenos, eso sí, y casi de nada más, por larga que sea la entrevista y hábil que sea su interlocutor: del realismo, del simbolismo, de la trage-

dia, todo lo que quieras; pero de mi vida, poquito y gracias. Sin base documental alguna, me figuro por mi parte que pudo ayudarle a sobrevivir su hermano mayor Francisco, militar que había escapado de los tribunales revolucionarios gracias a Antonio, el hermano comunista, pero se trata de una idea que no pasa de ser una hipótesis personal sin la menor garantía.

En todo caso, esto no es una biografía, ni mucho menos. No es tan ambicioso el propósito de estas líneas, que no aspiran sino a un modesto acercamiento a su figura con motivo del centenario de su nacimiento, inmerso en una suma de homenajes sin duda más documentados y meritorios.

En ese contexto, tengo por mi parte que limitarme a enunciar tímidamente alguna mínima reflexión que bien puede permanecer en la trivialidad de lo anecdótico, como la ya citada inquietud por el cotidiano sustento desde la salida de la cárcel a los primeros productos de la escena, o los presumibles conflictos espirituales que debieron ser sumamente agudos en el año 1937 y que, lentamente atemperados por el paso del tiempo, dejaron huella profunda y vitalicia («Pero el recuerdo de la muerte de mi padre no me abandona»). No dice que no le abandona el recuerdo de su padre, sino el de su muerte. Una frase tan lapidaria como rápida, despachada en pocas sílabas. Sobre los recuerdos dolorosos se pasa con rapidez, se apartan rápidamente de la entrevista para pormenorizar los distintos destinos bélicos ocupados en los servicios de la Sanidad del Ejército. ¿Qué había en la mente de aquel muchacho mientras dibujaba rutinariamente pulmones y tráqueas en *La Voz de la Sanidad*? ¿Materia, quizá, de psicoanálisis? ¿Qué lenta fermentación se produjo en las cárceles, que se entra pintor de retratos y academias y se sale autor de tragedias?

No debe de ser difícil psicoanalizar a Buero a través de sus escritos. Ciertamente, no es ni puede ser lo mismo que en el sofá de la consulta de un profesional pero, teniendo en cuenta lo mucho que escribió, por fuerza gran parte de su subconsciente debió plasmarse, si bien en forma fraccionada y confusa, en algunas de sus obras. Curiosamente, nadie lo ha intentado nunca que yo sepa, aunque la concienzuda lectura que hice a tajo parejo de las *Obras Completas* de Sigmund Freud en mis juveniles años de la década de los sesenta, me ha permitido la fácil detección de alguna huella edípica truncada.

Pero repitémoslo: esto no es una biografía, su objeto no es la vida de un hombre, sino el resultado público de esa vida, el enriquecimiento cultural que esa vida ha proporcionado a la sociedad. En una palabra: Buero Vallejo salió de la cárcel convertido en escritor, y en el mismo año de su salida, en 1946, escribió *En la ardiente oscuridad*.

Una tragedia de mutilados, una tragedia de ciegos

Sale de la cárcel en febrero de 1946, y recuerdo haber leído que en el siguiente agosto escribió *En la ardiente oscuridad*.

Buero Vallejo ha estado preso desde 1939, ininterrumpidamente. De una cárcel a otra, pero siempre encarcelado. Se podría decir que se trata de una cárcel única dividida en tramos sucesivos con sus correspondientes nombres, o bien la cárcel «Conde de Toreno-Yeserías-El Dueso-Santa Rita-Ocaña»: un nombre largo para una larga prisión. Esos largos años de encarcelamiento no son homogéneos: unos son malos y otros son peores, incluso hay un período de ocho meses en que se halla condenado a muerte, pendiente de las terribles sacas destinadas a la ejecución².

Durante tantos años privado de libertad, la mente se adapta a ese género de existencia y, de una manera insensible, se va configurando una nueva concepción del mundo: los presos ven el mundo, lo sienten como una realidad dual: el de intramuros, el que ellos viven, del que tienen conocimiento directo, y el de extramuros, el exterior, que sólo conocen por referencias, por noticias que les llegan de un «más allá», de más allá de su vida cotidiana. Cuanto más se prolonga el encarcelamiento, más se afianza esta visión dual del mundo y de la vida.

Los presos se relacionan entre sí, tienen sus pequeños intereses recíprocos, sus afinidades y rivalidades, su deleznable, pero evidente tranquilidad por la pitanza asegurada. Algunos, los más imaginativos y quizá los más acomodaticios, podrían incluso elaborar fantasías más o menos caprichosas, pensando que son felices porque nada les falta y hasta acabarían por olvidarse de la libertad, ese venenoso regalo que conlleva la pesada carga de la elección y la subsiguiente responsabilidad por la elección practicada. Claro que esta fantasía exige la anulación –aunque sea provisional– de la vida exterior, el olvido del mundo libre.

Buero salió de Ocaña, se fue a dormir a Carabanchel y a vivir al Ateneo, pero de alguna manera conservó la dualidad dentro–fuera, y la plasmó en una obra dramática. ¿Una obra dramática? Pero, si Buero era pintor... No, no, hacía un año que no lo era, aunque él pensaba que sí: «En el último año de cautiverio sí pensé que escribiría, pero no lo hice aún. Al salir me puse a escribir y, poco después, a escribir teatro». (*De re bueriana*, pág. 24). Es evidente que, en ese último año, el pintor ya está muerto, aunque él lo ignorase. Por supuesto no murió de muerte natural: lo asesinó el escritor que se ha formado en el subconsciente y siente la urgencia de expresar oscuras vivencias gestadas en la cárcel.

² Mariano de Paco, «El expediente carcelario de Antonio Buero Vallejo», en *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, edición de Fernando Doménech, Madrid, Fundamentos, 2008, págs. 285-289.

Un escritor que escribe a toda prisa su fantasía carcelaria, representada por medio de un poderoso símbolo, un símbolo de una potencia portentosa: la falta de la libertad es la falta de la vista, y la convivencia de los presos es la convivencia de los ciegos. Los internos o internados viven en un mundo aparentemente completo, tienen sus economatos, sus deportes y juegos, sus lecturas, todo muy tasado, muy escaso, muy pobre, eso sí, pero la austeridad de su vida no afecta a su naturaleza íntima, sino, a lo sumo, a su riqueza u ornato exterior.

Esa riqueza, ese ornato, se le puede dar fácilmente con sólo hacer de la cárcel, del recinto cerrado en que conviven los reclusos, una especie de colegio de señoritos ricos, pero ciegos, que están aprendiendo a sentirse completos y a cursar unos estudios, pero siempre de espaldas al mundo exterior, a ese mundo que no tiene nada que ellos necesiten, puesto que nada les falta.

Buero ha transformado su cárcel Toreno-Yeserías-El Dueso-Santa Rita-Ocaña en una residencia de ciegos felices, una residencia entre cuyos invidentes habitantes se halla igualmente incluida la España sórdida y oscura de los años cuarenta, la España de la pobreza y el hambre, de la delación y el miedo, de la prohibición y la censura, de la represión y la tiranía, la España oficialmente feliz que conservaba unos valores espirituales que se habían perdido más allá de sus fronteras. Incluso, sin que el propio Buero lo sospechase y aun contra su voluntad del año 46, en esa institución paternalista y reglamentada hasta el cómputo de los pasos que conducen a las sillas, se representan también los regímenes del socialismo real que durante medio siglo gobernaron a millones de personas y, en algunos casos, las gobiernan todavía.

El dramaturgo prolongó simbólicamente la cárcel en su drama y, una vez creado el símbolo que la representa, ese símbolo adquirió vida propia y creció por su cuenta, llegando a abarcar a todos los círculos cerrados de soñadores que viven una existencia ficticia, desconectada del exterior, hasta que ese aislamiento se rompe, con frecuencia brutalmente. Hasta las monjitas recluidas en el madrileño convento de San Plácido en el siglo XVII crearon intramuros su mundo de ensueño, hasta que la Santa Inquisición las zarandeó vigorosamente. Los ciegos de la residencia vivían creyéndose felices en su pequeño mundo hasta que, procedente del exterior, llegó a ellos una voz admonitoria que perturbó su sueño, lo mismo que determinados acontecimientos políticos han perturbado el de las minorías colaboradoras de ciertos regímenes paternalistas y ultraprotectores (¿).

El despertador llega esgrimiendo la Verdad, un arma terrible. El intruso Ignacio se pone a demoler el mundillo feliz regido de forma paternal (repito: paternal) por el minucioso Don Pablo: el mundillo de las amables cortesías, de los cigarrillos en los ceniceros, de las pulcras corbatas, de los amorcillos cursis con pellizcos a los chicos (no a las chicas, cuidado), y ese trabajo destructor lo realiza con la Verdad, simple-

mente convenciéndoles de que son infelices porque son inferiores, y son inferiores porque están ciegos. El ladino hace trampa, puede hacer reír a los demás diciéndoles que Doña Pepita es fea, cuando él tampoco lo sabe a no ser que un vidente se lo diga: ningún ciego de nacimiento puede percibir la belleza plástica, ni en una señora ni en el Partenón; podrá conocer los datos de la arquitectura, las medidas y las proporciones, pero esto es una abstracción: el sentimiento de lo bello que trasciende esa abstracción, eso le está vedado irremisiblemente. Ignacio sostiene que viven engañados porque carecen del sentido de la vista; si viesan, tendrían en sus manos la Verdad, como la tienen los videntes. Pero los filósofos videntes (todos los idealistas desde Platón, de quienes esos estudiantes deben tener noticia) sostienen que los sentidos, incluida la vista, pueden engañarnos, de manera que estamos incapacitados para conocer la Verdad. Quienes pretenden gobernarnos en nombre de la Verdad que dicen poseer, son autócratas que mienten. Los griegos lo sabían y, por eso, como la Verdad es inasequible, aconsejaron dejarla en su reino de la Metafísica y sustituirla por un sencillo arbitrio: no podemos distinguir entre el bien y el mal, pero sí podemos ser más modestos y considerar que el bien es lo que piensa la mayoría de los ciudadanos. Basta con preguntárselo y contar los votos: la democracia ha sido inventada hace muchos siglos.

En tanto que depositarias de la Verdad, las religiones son incompatibles con la democracia: ¿para qué buscar la solución de los problemas contando votos, si la Verdad que posemos nos lo da hecho? ¿Acaso los libros santos, escritos por Dios o su enviado, no están escritos para siempre? Cuando la sociedad está plenamente impregnada de vida religiosa, la democracia no existe. Sólo cuando la fe en los dioses se debilita, cuando aumenta el agnosticismo y el tejido social se seculariza, llega el imperio de la razón y, con él, la democracia. Esto ya ocurrió en la antigua Grecia, desde la profunda religiosidad de Esquilo a la burla de los dioses de Eurípides, tan censurada por Aristófanes; o en Roma, desde el rey sacerdote Numa Pompilio y la República aristocrática a los vanos esfuerzos de Augusto para reconducir al pueblo romano hacia las prácticas religiosas de los buenos tiempos antiguos. Y, en Europa, los datos son de ayer: desde el poder religioso nacido de la victoria del Pontificado sobre el Imperio hasta el auge del racionalismo del XVII y la Ilustración del XVIII, de Newton, Descartes, Diderot y Voltaire. La democracia, imposible antes, se incubará en estos siglos que pertenecen ya a la modernidad. Hay en la actualidad pueblos que viven en su propia Edad Media bajo la omnisciente dirección de un Libro Santo, que conviven con Occidente en una difícil contemporaneidad.

Todos los ciegos de la residencia sabían perfectamente que otros muchos, la mayoría de los humanos, eran videntes y, sin embargo, ellos se sentían felices porque no se creían inferiores. Pero llegó Ignacio y les convenció, ¿de qué? ¿de un nuevo

conocimiento científico del mundo de la Física, como el sistema de Copérnico, que desplazaba al de Ptolomeo? No, por cierto. Sólo les convenció de que eran muy desgraciados. Sólo de eso (que no es poco, por cierto). No les entregó la felicidad como Don Pablo, sino la desgracia, y aquellos infelices se abrazaron a la desgracia sin más compensación que la posesión de la Verdad.

La Verdad con mayúscula, la Verdad trascendente, la Verdad no verificable en el terreno físico puesto que su ámbito es más bien el religioso, sea el de los valores (soy feliz porque me siento feliz) o el de la revelación sobrenatural (Dios existe porque creo en Él), pertenece exclusivamente al terreno de la fe. No es la modesta verdad ética, la verdad con minúscula producto de la buena costumbre de no mentir que se rige por las normas de la moral.

Las Verdades inverificables gobiernan a los humanos: a partir del racionalismo del XVIII, los ilustrados occidentales renunciaron a la felicidad ultraterrena porque se sintieron compensados por la posesión de la Verdad. Otras veces, la Verdad actúa en sentido contrario: a unos desdichados se les hace saber que la Verdad religiosa que ellos (los profetas) conocen les garantiza una ultratumba feliz con tal de que se enrolen bajo sus negras banderas santificadas por los versículos que ostentan y les obedezcan ciegamente. La Verdad es terrible. Con frecuencia, su objeto es algo tan elemental como la propia identidad étnica y, en su nombre, se llega a la autoinmolación en el combate. Generalmente, los que poseen el conocimiento de la Verdad y los que la desconocen se desprecian recíprocamente: cuando Jesús invoca la Verdad, el escéptico Pilatos, un hombre culto, replica desdeñosamente: ¿Y qué es la verdad?, y se aparta, sin esperar la respuesta del fanático. Los escépticos que no son capaces de soportar su propio escepticismo son numerosísimos y vienen a ser la fácil presa de reclutadores que claman que el cielo no se conquista por consenso, sino por asalto, y a su potente voz acuden como rebaños de ovejas en busca de pastor.

El predicador de la Verdad, el profeta, tiene una especie de halo, un magnetismo que le suele dotar de un gran atractivo, y esto lo ha mostrado Buero con gran maestría: o suscitan el amor, o el odio, pero nunca la indiferencia. Como si todos lo que les rodean viesan en ellos una misteriosa señal, la huella que les imprime el dedo de la divinidad.

La Verdad es incompatible con la democracia, eso creo haber dicho más arriba. Todos somos demócratas o, al menos, eso creemos. No ser demócrata es inconfe-sable. Lo democrático es políticamente correcto. Ahora bien: ¿por qué es correcto? ¿Quién dice lo que es correcto? No lo dice el vecino de enfrente, sino la mayoría. La mayoría de nuestro censo electoral es nuestra voz de la Verdad. Nuestro Ignacio. La democracia como modesto sustitutorio de la Verdad religiosa se ha convertido en la

Democracia, con todo el aspecto de una nueva religión. ¿Será que somos incapaces de vivir sin los dioses? ¿Tan imposible resulta para nosotros la vida sin la corrección?

¿Y por qué no? No estaría de más repetir la pregunta de Pilatos, y hacerlo en el contexto de *En la ardiente oscuridad*: ¿qué es la verdad? La verdad es que todos están ciegos, es decir, que todos están presos. Estamos en el reino del símbolo, y la ceguera es el símbolo de la falta de libertad. La verdad de que es portador Ignacio es la responsabilidad de ser libres, la de elegir sus propios valores éticos y adecuar su conducta a ellos, la de sentirse responsables de sus propias vidas, abandonando la ilusión de una libertad fingida que les da la vida programada y hecha por una instancia ajena a ellos. Para el hombre libre, la vida es un espacio en blanco que tiene que llenar por sí mismo, día a día, decisión a decisión, hecho a hecho. No es el repertorio de pequeñas habilidades que ejecuta un animalillo amaestrado para no tropezar con las mesas, ni la rutina de la vida enajenada que se reduce a una sucesión de actos idénticos y repetidos de la mañana a la noche. El hombre libre se enfrenta cada mañana a un nuevo día, a un trozo de su propia vida cargado de responsabilidad.

Ciertamente, pueden liberarse de su complaciente prisión asumiendo su condición de ciegos, renunciando a la gratificante mentira de considerarse normales: seguirán estando ciegos, o sea, seguirán estando presos. Presos de sus irremediables limitaciones físicas. Pero no sólo de ellas: el hombre que no es libre no es verdaderamente hombre. El hombre se define por su libertad, por su capacidad para elegir y, sobre todo, por la responsabilidad ética que eso conlleva. El hombre es el animal libre, es decir, el animal moral. El símbolo que nutre la pieza ha crecido, se ha hecho el símbolo de la humana condición; somos seres humanos: somos mortales, luego aunque conquistemos la libertad interior en que radica nuestra dignidad, somos ciegos y de ahí no podemos salir, si no es por medio de la muerte, pero esto nos llevaría a *La Fundación*, a otro espacio fundamental del mundo de Buero, también bajo el signo de la cárcel.

En la ardiente oscuridad es una obra cuya profundización contiene vericuetos que nos llevan bastante lejos. Una tragedia de vida y de muerte, de luz y tinieblas que no excluye la opción de matar al mensajero. Claro está que se le puede matar físicamente como en este caso, o aplicarle la muerte moral de negar el crédito a sus clamores, la muerte que Apolo aplicó a Casandra.

En todo caso, el crimen se ha deslizado por primera vez en la escena de Buero. El profeta Ignacio encontrará su contrafigura, el antiprofeta Carlos. Si no puede vencerle de que abandone le residencia, si no puede hacerle callar, decidirá matarle. He ahí un acto libre, un acto plenamente voluntario con toda la carga ética que ello supone. Cree obrar bien al devolver así la tranquilidad a los internos de la residencia. ¿O no? Porque Buero ha introducido una acción secundaria de carácter amatorio, un

pequeño idilio que perturba, y no poco, nuestro modesto análisis. Ah, pero así es la vida: cuando creemos poder diseccionar sus líneas de fuerza, nos sorprende con sus inesperadas complicaciones. ¿Qué papel tiene Juana en la muerte de Ignacio? Cuando, en el desenlace, Juana pide perdón a Carlos por su pasada relación con el muerto, recibe una tierna respuesta en la que yo (que soy muy mal pensado) creo advertir un cierto matiz subliminal de desprecio. ¿Ha recogido Carlos la herencia de Ignacio? Aunque quizá con otros objetivos, ¿será él el nuevo profeta? Cuando ya baja el telón, él siente, como antes sintiera Ignacio, la potente gravitación del cielo estrellado: ¿qué significa? Nunca lo sabremos.

Que esta obra se gestó en la cárcel, al menos subconscientemente, me parece indudable. El autor estaba profundamente marcado por su condición de cautivo, y esa marca orientaba irresistiblemente su vida. Necesitaba escribir tragedias, y eso no se puede hacer con los pinceles. Una vez escrita *En la ardiente oscuridad*, pudo haberse sentido satisfecho: ya había echado fuera la oscura pesadilla que llevaba dentro, ya se había quitado ese peso de encima, ya había dado forma literaria al maligno demonio de la cárcel. Podía volver a tomar los pinceles, volver al luminoso mundo del color, a las formas plásticas en que la vista se complace. ¿Podía? No, no podía.

Una experiencia como la por él vivida no se olvida jamás, nunca desaparece. Por más que se la descargue de tensión emocional, permanece para siempre en la memoria y no sólo en la memoria consciente, sino en sus repliegues más profundos, y desde ahí sigue manteniendo su poder, mandando su influencia sobre la totalidad de la vida para condicionarla y hacer de ella su única consecuencia. No cabe aceptarla pasivamente, hay que servirse de ella para la acción: por medio de *En la ardiente oscuridad* se ha representado la cárcel simbolizada en un mundo de ciegos. Basta con encontrar un nuevo símbolo.

El nuevo símbolo será una escalera de casa de vecindad en la que unas pobres gentes estarán atrapadas sin posibilidad de escape.

Historia de una escalera

Los reclusos son vecinos encerrados entre esos estrechos muros de los que algunos sueñan con salir mientras que otros se resignan a la cautividad.

Como los ciegos de la residencia, forman entre todos un pequeño mundo interior, aunque con la fundamental diferencia de no creerse felices ni tener, por tanto, necesidad de que alguien les abra los ojos, al menos en apariencia. Porque la realidad es que entre ellos hay soñadores, es decir, hay ciegos: la ensoñación individualista de Fernando y la colectivista de Urbano, de las que cada uno acusa al otro sin conseguir más que transformar en odio su antigua amistad de adolescentes. El microcosmos de

ese interior es enormemente rico y complejo, hay una gran variedad de tipos populares de una exuberante humanidad que se relacionan entre sí desde sus respectivos caracteres e intereses, despertando una intensa simpatía, una cordial identificación con el lector. Pero la escalera está siempre presente, su condición de cautivos está siempre a la vista.

Es evidente que el poderoso símbolo de la escalera tiene sin duda una pluralidad de significados, en especial su sentido de subida para unas pobres gentes obsesionadas por su ascenso social, (un ascenso que supondría escapar de la escalera) que nunca lograrán.

Dentro de la cárcel hay otras pequeñas cárceles: desde que se levanta el telón vemos a los vecinos enfrentados al problema del pago del recibo de la luz. Mientras uno lo paga con holgura, los demás han de contar las monedas e incluso Generosa no puede pagar. La miseria es por sí misma una cárcel, es un aspecto parcial de la cárcel general en que todos están presos. Otras muchas pequeñas cárceles se pueden apreciar a escala individual: son las pasiones, los vicios, los hábitos que atenazan a las gentes que comparten esa prisión que es la escalera, en la que las sucesivas puertas I, II, III y IV son celdas colectivas que comparten en pequeños grupos desiguales, de acuerdo con los respectivos lazos familiares (otras cadenas) que les agrupan.

Tras la puerta I está Gregorio, un preso anciano que no saldrá de ella sino en el ataúd, al empezar el segundo acto. Perdido su modesto empleo por causa de su avanzada edad, la pensión correspondiente le sumió en la miseria, junto con los suyos. Comparten su cubículo su esposa Generosa (*una pobre mujer de unos cincuenta y cinco años*), y sus hijos Carmina (*una preciosa muchacha de aires sencillo y pobremente vestida*) y, a veces, Pepe (*que ronda ya los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso*); ambas mujeres viven su prisión con un talante laborioso y sumiso, mientras que Pepe es un insolidario que se ha ganado la repulsa de todos los convecinos (los compañeros) y vive con una serie de llamémosles permisos de libertad vigilada fuera de los muros de la escalera.

La puerta II es la de Don Manuel y Elvira (*una linda muchacha*). Su aspecto y el de su padre denota una economía relativamente holgada.

La puerta III es la de Paca (*mujer de unos cincuenta años, gorda y de ademanes desenvueltos*) y su marido, el Señor Juan (*un viejo alto y escuálido, de aire quijotesco, que cultiva unos anacrónicos bigotes lacios*, que no aparecerá hasta el segundo acto), padres de tres hijos: Rosa (*una mujer joven, guapa y provocativa*), Trini (*una joven de aspecto simpático*) y Urbano (*un muchacho fuerte y moreno de fisonomía ruda, pero expresiva: un proletario*). Y el hijo es un obrero con inquietudes sociales que confía en que la solidaridad de clase, vehiculada en el sindicato, permitirá que la libertad sea al fin accesible para todos.

Por fin, la puerta IV es la de Doña Asunción, (señora de luto, delgada y *consumida* y su hijo Fernando, (*un muchacho muy guapo con pantalón de luto*), un gandul dependiente en una papelería a la que falta con frecuencia (lo que acredita que su patrono debía de ser un alma de Dios) para quedarse tumbado en la cama forjando brillantes planes de futuro y escribiendo algunas poesías que son olvidadas en el curso de la acción dramática.

Desde el primer momento aparece una clara rivalidad entre Fernando y Urbano. La rivalidad entre el Comercio y la Industria. Aunque, eso sí, el nivel de sus respectivos representantes no puede ser más modesto. En esta rivalidad, el autor no es precisamente neutral: Urbano le cae muy bien, y Fernando le cae muy mal: uno es trabajador y honrado; el otro, es un haragán y un miserable que maltrata a su madre y embauca a las chicas con su labia y su palmito. Es el resultado de la diferente educación que han recibido: la recta y severa de Urbano ha producido un muchacho serio y laborioso; la blanda y permisiva de Fernando, un niño mimado.

Con estos ingredientes humanos se producirán los conflictos de pasiones e intereses que les harán chocar entre sí, de una manera larvada al principio y más directa a medida que el avance de la acción vaya despojándoles de sus respectivas esperanzas, haciéndoles chocar contra los muros de su cárcel, en una lucha general en que no hay vencedores y vencidos, sino tan sólo vencidos. Vencidos unos y otros, todos vencidos sin remisión.

En el desolador comienzo del segundo acto, Gregorio, el invisible ocupante de la puerta (¿o de la celda?) I, sale de la cárcel. La Parca ha penetrado en la prisión y se ha llevado al más débil, lo mismo que el predador se lleva al más débil del rebaño en la sabana africana. Y la vida sigue: el amor, el odio, la envidia, ¡los proyectos!

Hay en este segundo acto un breve diálogo muy significativo entre el Señor Juan y su hija Trini:

SEÑOR JUAN.- ... Ya he visto arrancar muchos coches fúnebres en esta vida. ¿Te acuerdas del de doña Asunción? Fue un entierro de primera, con caja de terciopelo...

TRINI.- Dicen que lo pagó don Manuel.

SEÑOR JUAN.- Es muy posible. Aunque el entierro de don Manuel fue menos lujoso.

TRINI.- Es que ése lo pagaron los hijos.

SEÑOR JUAN.- Claro.

Este diálogo entre padre e hija terminará de una manera emotiva, con el socorro que el Señor Juan enviará en secreto a su repudiada hija Rosa por medio de Trini, la hermana que ha conservado el trato familiar frente al rechazo de los padres por la hija envilecida, que ahora no vive con ellos, sino en la puerta II, la antigua puerta de

doña Asunción, mientras que Elvira vive con Fernando, su marido, con el que se ha casado, en la puerta IV, donde antes vivía con su padre. Y es que entre los actos I y II han transcurrido diez años, y se han producido las correspondientes reacomodaciones en las celdas. Se producen modificaciones familiares que podrían ser motivo para que algún o algunos inquilinos cambiasen de casa, pero todos se agrupan de distinta manera para encontrar la forma de seguir viviendo allí. Se creen libres, pero están presos y bien presos. Los únicos que se mudan son los muertos como Gregorio ahora y como doña Asunción y don Manuel, que lo hicieron antes.

Naturalmente, ni Fernando ni Urbano han realizado sus aspiraciones: el uno por gandul y el otro por trabajador, los dos están igual que estaban. La cárcel no les suelta así como así. Fernando, con su matrimonio por interés, sólo ha conseguido cambiar de celda; y Urbano, ni eso: sigue con Paca y el Señor Juan, hecho un hijo modelo. Eso sí, está dispuesto a formar un hogar. Un hogar dentro de los muros de la prisión, nada de los riesgos del exterior: aquí está Carmina, que fue novia de Fernando y acaba de perder a su padre, necesita protección y no es mal pretexto para arrancarle el codiciado sí, a sabiendas de que no soy su tipo. Y la rivalidad de los dos gallos de pelea subsiste.

La acción del acto tercero se abre con una acotación que me ha sentado mal: *Una viejecita consumida y arrugada, de obesidad malsana y cabellos completamente blancos, desemboca, fatigada, en el primer rellano. Es PACA. Camina lentamente, apoyándose en la barandilla...*

Mi vivo retrato. La primera vez que leí *Historia de una escalera* tendría yo dieciséis o diecisiete años, y subía las escaleras de tres en tres. Ahora paso de los ochenta, y las subo como Paca en este tercer acto. No, esto no puede ser: es demasiado deprimente para mí. Y el consuelo que tengo es que aún estoy en la cárcel: aunque me falta poco, todavía no he salido de ella con los pies por delante, como Generosa y el Señor Juan, que en los veinte años del segundo acto al tercero se han ido de la escalera como se fue Gregorio. «¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán!», dice Paca, al terminar la trabajosa subida.

Menos mal que en seguida me levantan el ánimo los divertidísimos SEÑORES BIEN VESTIDOS que salen de las puertas I y IV. ¡Vaya par! Como la diligente Parca ha clareado las filas del rebaño, los supervivientes se han agrupado en la mitad del espacio que antes ocupaban, y han dejado libres los dos pisos peores, que al punto se han apresurado a ocupar los BIEN VESTIDOS. Acaban de entrar en la cárcel y están más contentos que unas pascuas. Me recuerdan a los ciegos felices de *En la ardiente oscuridad*. Han encontrado piso y se sienten los reyes del mambo. Sólo les falta que se mueran los vecinos para meterse en los pisos exteriores. Mira, qué dispuestos. Pues, va para largo, hijitos, porque ni Urbano ni Fernando tienen pinta de morir en

mucho tiempo, así que tendrán que esperar para desinfectar sus viviendas como se supone que habrán desinfectado las que ahora ocupan (ya habrá sido, simplemente, pintarlas, y no es poco). Pues, ¿y la cursilería con que hablan de los «automóviles»? ¡Los automóviles! Como si estuviesen en la *belle époque* o en el reinado de Alfonso XIII. Después de la guerra, esa palabra estaba en total desuso, todos decían simplemente «coche» aunque ellos, que apenas se conocían y querían presumir entre sí de lo bien que vivían y lo fino que hablaban, soltasen lo de los nuevos modelos de automóvil.

-Son magníficos.

-¡Magníficos! Se habrá fijado en que la carrocería es completamente...

¡Cielos! ¿Éramos tan cretinos en los años 60, cuando nos compramos el primer seiscientos?

Pero estos tipos son del año 47, eso sí que no lo entiendo. Por mucho pluriempleo que tuviese, en los años cuarenta un jovencito no se compraba un coche ni loco, a no ser que se lo comprase su papá, hombre de negocios y estraperlo al por mayor. Y el otro, que se clareaba menos, si tenía buenas relaciones y las explotaba a fondo, sí podría esperar que, con algo de suerte, conseguiría un automóvil *con una carrocería...*

En los primeros años cincuenta, los estudiantes universitarios pensaban que, cuando acabasen la carrera, se podrían casar con una chica rica; se lo manifestaban unos a otros con un completo cinismo y resumían su propósito con un aforismo: «Si el diablo me tiene que llevar, que me lleve en coche».

En fin, ya está bien de SEÑORES BIEN VESTIDOS. Bien *estiraos*, bien *planchaos* y bien *empaquetaos*. Con la raya del pantalón a tiralíneas. A veces me asalta la sospecha de que Buero estuviese un poco de broma cuando escribió lo de este par de tipejos que, evidentemente, no gozan de su simpatía, y eso que el joven parece seguir al pie de la letra los consejos de Urbano a Fernando del primer acto: «Escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería [...] buscarías trabajos particulares para redondear el presupuesto y te acostarías a las tres de la mañana...». En una palabra, la vida típica del pluriempleado, ese tipo que tan frecuente fue entre nosotros entre 1940 y 1970. Y a casarse como podían, a pagar con letras el comedor y el dormitorio, y más adelante a pagar con letras la nevera, y, por fin, a pagar con letras el cochecillo, sí, pero eso ya muy al final de esas fechas, antes era impensable. Y tan felices, como los ciegos de don Pablo. Y, por añadidura, tan clasistas, que todo hay que decirlo: «Además, que son unos indeseables». Y el otro: «No me hable. Si no fuera por ellos... Porque la casa,

aunque vieja, no está mal». Hombre, qué lástima, que falte tanto todavía para la ley Boyer a fin de subir el alquiler y poder montar un bonito desahucio.

Los otros, los *indeseables*, van viviendo como pueden con sus miserias, sus pequeñeces, sus resentimientos y sus frustraciones. Sus vidas se han ido frustrando delante de nuestros ojos: Elvira, casada con un hombre que no la quiere, Carmina, casada con un hombre al que no quiere, Fernando, con una mujer a la que desprecia, y Urbano, con otra que le desprecia a él. Rosa, tolerada por su madre como un trapo sucio, y Trini, destinada a la eterna soltería. ¡Hasta el pobre Manolín se ha quedado sin pasteles!

Solamente Fernando Hijo y Carmina Hija parecen afrontar el futuro pensando en la libertad: ellos serán más fuertes, más honrados, y su vida será distinta a la de sus padres. ¿Lo será? Si estuviesen ellos dos solos en la escena, cabría esa posibilidad, pero la presencia de los padres mudos en sus respectivas puertas mirándoles con desolación nos hace saber que la historia se va a repetir. La cárcel es implacable.

Son numerosos, numerosísimos, los análisis que se han hecho de esta obra insistiendo en las posibilidades que los distintos personajes tienen de evitar su frustración, o de aclarar los errores que les han conducido a la situación en que están. Por mi parte, considero que todos esos análisis son una pérdida de tiempo. Tienen el sentido de considerar que estamos ante un conjunto de destinos individuales, y estudian por separado cada uno de esos destinos: si Fernando, en vez de ser un vago fuese un dependiente activo y trabajador, todo sería distinto (los horteras se suelen sentir bastante felices, porque tienen un empleo «de corbata», van siempre muy «planchaos» y hablan con finura a los clientes). Si Urbano hubiese sido un obrero con más afición a la lectura, al menos no sería tan basto... Leemos en *De re bueriana* (pág. 114): Ruiz Ramón señala que Fernando y Urbano son «creadores de fatalidad», de su propia fatalidad. Pero hay que entender en el sentido que venimos mostrando su afirmación de que «el origen de su fracaso y de su destrucción se encuentra en un acto de libertad humana y no en un sentido de destino que es aquí destino de clase». Y, así, todos los demás: si don Manuel no hubiese sido un padre tan dócil, si Elvira no hubiese sido tan caprichosa y enamoradiza, si Carmina se hubiese enamorado de un trabajador y no de un gandul, si al Señor Juan le hubiese gustado el vino blanco más que el vino tinto... Todo podría cambiar de acuerdo con las modificaciones de conducta que a cada comentarista se le ocurren. En un drama, estaría muy bien que estudiásemos la conducta de cada personaje y, con arreglo a la ley de la causalidad, determinaríamos las consecuencias de cada una de esas conductas. Pero, señores, se olvidan de que esto no es un drama, esto es una tragedia.

Una tragedia, como *En la ardiente oscuridad*

Y a la tragedia no le importan las pequeñas conductas ante los pequeños problemas. Lo único que a la tragedia le importa, es que son seres humanos y, en cuanto tales, están metidos en una cárcel sin salida. Dice Mariano de Paco en *De re bueriana* (pág. 116): «Antes que esta obra ya había escrito *En la ardiente oscuridad*, donde se lleva a cabo un análisis de determinadas limitaciones humanas. El ansia de inmortalidad de Ignacio, de honda raíz unamuniana, no podría verse colmada; los ciegos no llegaban a la luz. Era, sin embargo, necesario luchar por ello».

Esa lucha es una lucha inútil contra las paredes de la cárcel. Se sabe que es inútil y, sin embargo, se sigue luchando: en eso consiste la tragedia. Pero puede ocurrir que se crea que la lucha tiene sentido, que se pueden franquear esas paredes a las que ni siquiera ven: esos son los ciegos. Pero el destino de unos y otros es el mismo. Unos lo afrontan con dignidad y otros sin ella, pero esa es la única diferencia. Cada uno puede ver su propia vida individual como un largo pasillo que se va recorriendo y, a medida que se acerca el final, aumenta la angustia. Eso es también la tragedia. Buero dijo en una ocasión, y precisamente en su Comentario a *Historia de una escalera*, que en el fondo es «una tragedia, porque la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica». Una nota marginal en la misma página de la misma obra de de Paco: «Recordemos también unas palabras de Adela en otro drama de Buero. *Las cartas boca abajo*: «Los años pasan y noto que todo me va aplastando... sin que yo pueda hacer nada, ¡nada! para evitarlo. Quizá sea una ley general y haya que aprender a resignarse. ¡Pero yo no sé resignarme!... y me siento estafada, y tengo miedo [...] a hundirme del todo». (Parte primera. Cuadro I)».

Los animales y los dioses viven en un permanente presente; en cambio, para el hombre, el presente no existe. La vida humana es tiempo. No es «actos en el tiempo», puesto que suprimiendo los actos permanece la vida, pero si se suprime el tiempo, la vida desaparece. Es un tiempo de sucesivas frustraciones, pues los aparentes éxitos que tanto complacen a los ciegos ocupan un espacio de tiempo que es irrecuperable, un tiempo que conduce inexorablemente a la gran frustración final. De ahí la irrefutable frase de Buero antes recordada: *toda vida humana es una tragedia*. En *Historia de una escalera* el tiempo aparece de una manera brutal, de una manera espantosa. El perverso viejo del reloj de arena se sienta delante del telón en los dos entreactos, y nos golpea una y otra vez. Y siempre nos dirá lo mismo: la cárcel es inalterable, ahí está siempre, en forma de escalera. Y, en ella, los pobres inquilinos, absorbidos por sus pequeños problemas (me quiere, no me quiere, el automóvil...), están entre las garras de la tragedia sin sospecharlo, como los corderos camino del matadero.

Y, sin embargo, lo intuyen perfectamente. No son corderos, son seres humanos, y esos *pequeños problemas* que absorben su atención son defensas contra el gran problema de su propia condición efímera. Y la forma en que los afrontan es decisiva. La única manera de enfrentarse con el *fatum* es la dignidad. Y una vida digna es una vida libre, es decir, una vida consciente. Porque libertad y consciencia son rigurosamente equivalentes. La vida de los corderos no es trágica, sólo lo es la del ser libre. Los ciegos de *En la ardiente oscuridad* no son trágicos, lo son Ignacio y Carlos. Es libre aquel que usa de su arbitrio para construir su propia vida. Y sólo construyéndola con arreglo a la norma ética logrará la dignidad.

Todo el teatro de Buero, absolutamente todo, está orientado en esta dirección como la flecha imantada que siempre apunta al Norte. Un teatro en que la libertad es la sustancia de la tragedia, como en los clásicos de Grecia en que el protagonista afirmaba su libertad frente a la voluntad de los dioses.

Desde esas dos piezas que aquí hemos recordado, frutos primicios de su condición de encarcelado, siguió una larga carrera que ocupó medio siglo XX y que, sin vacilación ni titubeo alguno, nos señaló a todos la libertad como meta necesaria para asumir nuestra condición humana.

Julio-agosto de 2015