

**LLEGADA DE LOS DIOS, LAS HUELLAS DEL PENSAMIENTO
NIETZSCHEANO EN LA DRAMATURGIA DE
ANTONIO BUERO VALLEJO¹**

ANA MARÍA LEYRA
Facultad de Filosofía (UCM)

RESUMEN:

Llegada de los dioses, una obra estrenada en España a finales del pasado siglo XX, presenta aspectos que primero la filosofía y la literatura del Romanticismo alemán en el XIX y después Nietzsche habían abordado insistentemente. Buero, gran lector de Schopenhauer y conocedor de Nietzsche, era, además, un amante de la Ilustración. Ambas herencias, Ilustración y Romanticismo, conviven en la dramaturgia de Buero, mostrando, a la vez que ocultando, sus huellas.

PALABRAS CLAVE:

Nietzsche, Tragedia, Filosofía, Ilustración, Romanticismo.

ABSTRACT:

Llegada de los dioses, a theatrical play premiered in Spain in the late 20th century, deals with topics which had repeatedly attracted the attention of both philosophy and literature of German Romanticism, in the 19th century, and later, of Friedrich Nietzsche. Buero, who had read Schopenhauer in depth and had a wide knowledge of Nietzsche, was also an admirer of Enlightenment. Both heritages, Enlightenment and Romanticism, coexist in Buero's dramatic works and show their traces, as well as they hide them.

KEYWORDS:

Nietzsche, Tragedy, Philosophy, Enlightenment, Romanticism.

Quiero proponer un enfoque específico de algunas piezas dramáticas de Buero Vallejo con el fin de mostrar aquellos aspectos en los que se pueden reconocer trazas, huellas, vestigios, o como queramos definirlos, del pensamiento nietzscheano. Generalmente estas huellas se deben al inmenso bagaje cultural de nuestro autor. Buero no era un nietzscheano, su pensamiento y su militancia se asientan sobre los pilares de la filosofía de Karl Marx; la Historia es su gran maestra y la Ciencia una pasión alimentada desde la infancia de la mano de su padre, Profesor de la Academia

¹ Conferencia impartida el día 14 de enero de 2016 en el Goethe Institut de Madrid en el marco de las sesiones del Seminario Nietzsche Complutense y en conmemoración del centenario del nacimiento de Antonio Buero Vallejo.

Militar de Ingenieros de Guadalajara. Su actitud, en consecuencia, es una actitud abierta que no desprecia conocer todo aquello que de una u otra forma influya en la sociedad en la que le ha tocado vivir. Además, lo que me propongo mostrar aquí es cómo una obra estrenada en España a finales del pasado siglo XX presenta aspectos que primero la filosofía y la literatura del Romanticismo alemán en el XIX y después Nietzsche habían abordado insistentemente. Buero, gran lector de Schopenhauer y conocedor de Nietzsche, era, además, un amante de la Ilustración. Ambas herencias, Ilustración y Romanticismo, conviven en la dramaturgia de Buero, mostrando, a la vez que ocultando, sus huellas.

Cuando leemos, sí estoy diciendo leemos, porque algo que no podemos olvidar ni siquiera en nuestros días en los que el espectáculo devora al texto, algo que no podemos olvidar es que cada obra de teatro nace en primer lugar como texto y que antes de ponerse en pie en la escena ese texto se lee. Después el director o los actores podrán lograr con mejor o peor fortuna hacerlo visible para el espectador, pero quizás el resultado quede muy lejos de la obra que vio el autor en su mente al soñarla mientras la escribía. Pues bien, cuando leemos una obra como *Historia de una escalera* ya encontramos ahí rasgos que el autor ha tomado del inmenso legado de la cultura occidental. En un momento dado dos jóvenes enamorados, sentados en la vieja escalera, sueñan con mejorar sus vidas, casarse, tener hijos, una casa, lograr fortuna, pero inmediatamente un recipiente lleno de leche se derrama en un descuido, guiándonos sin palabras hacia el recuerdo de la antigua fábula de Esopo, el cuento en que la lechera pierde con sus mercancías sus ilusiones. El retorno de lo viejo aparece así como trasfondo más que como recurso teatral, para orientar la lectura del texto y la comprensión del espectáculo.

Historia de una escalera bebe sobre todo de las fuentes arcaicas del espíritu de la tragedia. Su estructura es la estructura del mito del eterno retorno. Sus personajes, Urbano y Fernando, representan los opuestos, el hombre racional pragmático, realista y el hombre intuitivo, idealista. La concepción de esos dos personajes se acerca mucho a lo que Nietzsche expresa en uno de sus textos más tempranos, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, donde podemos encontrar en sus páginas finales la distinción entre el hombre racional y el hombre intuitivo, distinción que Nietzsche ve ligada al modo dudoso en que el lenguaje nos relaciona con la realidad y con la verdad. Pero el tratamiento agonístico de los personajes buerianos no se limita a una o dos obras, podemos reconocerlo en casi todas, y desde luego ya en los comienzos, en sus primeras obras. Si consideramos *En la ardiente oscuridad*, por ejemplo, vemos que Ignacio y Carlos se muestran abiertamente como los contrarios antagonistas en su modo de entender la vida y en sus aspiraciones. En el final de *Historia de una escalera*, quizá los hijos formulen la posibilidad de esa unión de los contrarios que

expresa el movimiento cósmico de la filosofía heraclítica, tan cercana a Nietzsche, y que sin duda expresa el sentido íntimo de lo que llamamos lo trágico. Buero Vallejo no inventa el mito, simplemente permite que el espíritu trágico se despliegue en la obra. Ese espíritu trágico es el que los helenistas y los etnógrafos vinculan con los rituales agrarios cíclicos de muerte y resurrección de los cereales y cuya estructura late en lo que se conoce del ritual de Osiris. La obra *Historia de una escalera* nos muestra así unas familias, unos seres humanos inmersos en la dura lucha por la supervivencia, que nacen y viven para a su vez dejar nacer y hacer vivir a los hijos que les sucederán acaso en una cadena donde los acontecimientos y los seres se repiten infinitamente. Buero concluye poniendo en los hijos las mismas palabras que pronunciaron sus padres, son los mismos, pero no son los mismos, a no ser que, como en los antiguos rituales, el reconocimiento, la *anagnórisis*, permita reconocer al año viejo en el nuevo, a los padres y sus errores en los hijos, y se produzca la reconciliación. Esas palabras finales de los padres repetidas por los hijos dejan en *Historia de una escalera* la posibilidad abierta de la reconciliación, el nuevo ciclo comienza y todas las vías resultan imaginables.

Advertimos aquí el sentido de la tragedia, no solo en sus estructuras ancestrales, sino en el modo en que a lo largo de los siglos la ha ido valorando la cultura occidental. Buero le discute a Goethe su concepción de la tragedia como conflicto cerrado. Es la esperanza trágica la que alienta en muchas de las obras de Buero, una esperanza más allá de toda posibilidad de esperanza, la que hace del conflicto trágico la aspiración utópica a una transformación del ser humano y de la sociedad. Hoy se parte de la base de que en sus orígenes las tragedias se concebían integrando cada pieza en el conjunto de una trilogía que se resolvía con el restablecimiento del equilibrio y de la justicia como solución final. El conflicto trágico nace por tanto en la antigua Grecia como conflicto, pero en sus raíces anida la búsqueda de una solución. *La Orestíada* es el modelo para la interpretación que proponemos; tres piezas: *Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*; esta última será la pieza que constituye el desenlace, en que la diosa Atenea interviene exculpando a Orestes del matricidio e instaurando una nueva forma de entender las relaciones sociales a partir del derecho patrilineal. También así se ha de entender *Prometeo encadenado*, la primera de las piezas de una trilogía perdida, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*, que concluye con la instauración del culto de Prometeo como protector de escultores y artistas en el Cerámico de Atenas. Podemos decir, en consecuencia, que Buero entiende y siente más precisamente el valor del fenómeno trágico que lo pudieron entender mentes tan claras como las de Goethe o Víctor Hugo y que son los rituales agrarios y el fenómeno mítico del eterno retorno, puesto de relieve a partir de las lecturas del Zaratustra de

Nietzsche, lecturas profusamente difundidas en España por intelectuales y artistas, las que se muestran como el elemento fundamental en el trasfondo de la obra.

Quiero señalar con esta larga introducción que muchos de los aspectos fundamentales del pensamiento de Nietzsche impregnaban ya desde hacía tiempo la cultura española de las primeras décadas del pasado siglo XX y, en consecuencia, no es extraño que una obra pensada y escrita en 1947 mostrase en su estructura las huellas de tal situación. El momento cultural permitía el enriquecimiento de la mente de los creadores gracias al contacto con doctrinas cuyo debate se estaba produciendo intensamente tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Marx, Freud y Nietzsche eran sin duda los nombres que agitaban las conciencias y despejaban las inteligencias. Y son precisamente Freud, Nietzsche y Marx los espectros que muchos años después, en 1971, se muestran a la vez que se ocultan en *Llegada de los dioses* de Antonio Buero Vallejo.

El argumento de la obra nos presenta a Felipe, un acaudalado empresario alemán que se ha refugiado en un conocido archipiélago (el autor no señala a qué islas se refiere, pero el espectador español inmediatamente piensa en alguna de las Baleares); sus relaciones con los acontecimientos de la segunda guerra mundial y sus vínculos con el nazismo se van poco a poco manifestando en el transcurso de la obra. Junto a él dos parejas: Artemio y Matilde un matrimonio amigo que tiene una hija adolescente, Nuria; Julio, hijo de Felipe, y Verónica, la amante de Julio. A estos personajes centrales se añaden un grupo de amigas de la joven, una periodista especializada en crítica de arte, Margot, y el torturado, la figura espectral que va a poner en la escena el retorno del pasado de Felipe durante su actividad en el Servicio de Inteligencia nazi.

El autor nos muestra en la obra dos facetas del mismo mundo habitado por seres humanos. En la una, el mundo idílico que permite el dinero y la opulencia de negocios de procedencia oscura, en la otra, el terror, ignorado u olvidado, destruyendo impunemente seres humanos.

Felipe, el padre, y Julio, su hijo, son pintores, ambos coinciden en la vocación, pero no en el éxito de sus trabajos; mientras el padre triunfa, el hijo no logra la admiración de público y crítica. Pero Julio inesperadamente se queda ciego. No es una ceguera orgánica, no hay causa física que la justifique, sino algún problema psíquico que convierte al joven pintor en alguien incapacitado para su tarea. En un momento de la obra se alude a la posibilidad de un conflicto de tipo edípico como origen de la enfermedad, pero la obra nos termina mostrando que es el descubrimiento del pasado del padre, el hecho de su pasado de torturador, el que produce el trauma y desencadena la ceguera.

Hasta aquí lo que se plantea en *Llegada de los dioses* podemos caracterizarlo por una parte como un conflicto de clases o de poder: ricos frente a pobres o dominadores frente a oprimidos; por otra parte también se plantea un conflicto generacional, padres e hijos enfrentados al modo como Edipo y Layo lo representaban primero en la tragedia griega y después para el psicoanálisis freudiano. Ya tenemos el aliento de Marx y Freud tejiendo los hilos de la trama. Pero ¿dónde está Nietzsche?

Apenas comenzada la obra Felipe, Artemio y su mujer, Matilde, conversan:

MATILDE: Los dioses se han esfumado.

ARTEMIO: No digas tonterías.

MATILDE (*Señala a Felipe.*): Así los llama Felipe...

ARTEMIO: Ya lo sé. Minerva y Pan. Tonterías.

FELIPE. (*Risueño.*): Reconocerás que su aspecto es bastante divino.

ARTEMIO: El de dos buenos ejemplares humanos y nada más. Pero tú, siempre a vueltas con tus acuarelas de dioses griegos o romanos... (*Abandona la revista, toma el libro que hay sobre la mesita, deja el puñalito sobre el cristal y hojea algunas páginas.*)

FELIPE (*Señala a la acuarela colgada sobre la chimenea.*): Desde que empecé a pintar. Ahí los tienes: Minerva y Pan.

(*MATILDE le da uno de los martinis, del que bebe de un sorbo.*)

ARTEMIO: Y en tu exposición. ¡Dioses por todas partes! Tu chifladura. Aunque no estás tan loco: bien que los vendes...(*Toma su martini de manos de MATILDE.*)

[...]

FELIPE (*Mirando la acuarela.*): ¿No se parecen algo?

ARTEMIO: ¿A quiénes?

FELIPE: A Julio y a Verónica. (*Saca una píldora de una cajita, la toma y apura su copa.*) Esta acuarela los esperaba, los invocaba, (*Risueño.*) ¡Y al fin han venido! La raza mejora. Los dioses volverán a pasear un día por la tierra.²

No es extraño que acudan aquí a nuestra memoria los versos de Hölderlin porque Buero pone en boca de Felipe palabras que en los poemas de Hölderlin advertían a la comunidad de su época sobre la ausencia de los dioses. Recordemos algunos de los versos de Hölderlin. Por ejemplo el final de la elegía *Pan y vino*:

[...] El pan es fruto de la tierra y sin embargo lo bendice la luz
y del tronante dios nos llega la alegría del vino.
Por eso nos recuerdan a los celestiales

² Antonio Buero Vallejo, *Llegada de los dioses*, en *Obra Completa*, edición de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, I, pág. 1342-1343.

que en otro tiempo nos acompañaron y han de volver un día,
por eso los poetas cantan al dios del vino con solemnidad
y no resulta fútil su alabanza para el antiguo dios.
Sí, hablan con verdad, es él quien reconcilia el día con la noche,
conduce las constelaciones que eternamente suben y declinan,
siempre dichoso, como el verdor perenne de los pinos que ama
y como la corona de hiedra que eligió para sí,
porque él permaneció y a los que abajo viven en tinieblas,
abandonados y sin dioses,
su estela trae la memoria de los dioses ya idos.³

También esa nostalgia por los dioses ya idos se manifiesta en uno de sus cantos, «Germania»:

¡Oh dioses huidos! Y también vosotros, los del presente,
que fuisteis en otro tiempo más reales, ¡ya pasó vuestro
tiempo!⁴

Es Felipe, ese personaje de origen alemán en la obra, quien imagina dioses, quien los pinta y evoca así la atmósfera emocional vivida por los pensadores y artistas de una época pasada, el siglo XIX, en la que Schelling, Hegel, Novalis, Hölderlin, Fichte, los hermanos Schlegel, Jacobi y tantos otros, trabajaron denodadamente en la tarea de una remitologización de la sociedad. El intento de hacer revivir los mitos se basaba en la convicción del poder aglutinante de la religión para formar y dar coherencia a una comunidad absolutamente desintegrada, dispersa en sus aspiraciones e incapaz de soñar un futuro compartido. Desde la perspectiva de todos estos creadores Dioniso y Cristo podrían ser asimilados, de ahí la identificación en las imágenes del pan y el vino como frutos de la tierra en el caso de ambos representantes religiosos. Ellos serían para la sociedad futura los símbolos de un entendimiento entre los hombres, la esperanza de los nuevos valores en los que habría de creer la sociedad del futuro después del proceso de laicización impuesto por el pensamiento ilustrado.

Pero la reacción a estas propuestas no se hará esperar mucho y será Nietzsche quien proclame: ¡Dios ha muerto!, evocando la frase: El gran dios Pan ha muerto, transmitida por Plutarco en el tratado *De defectu oraculorum*, o *Sobre la obsolescencia de los oráculos*. Hegel, Fichte, Schelling y todos los filósofos representantes del

³ F. Hölderlin, «Pan y vino», en *Las grandes elegías* (1800-1801), Madrid, Hiperión, 1980, págs. 119-120.

⁴ F. Hölderlin, «Germania», en *Cantos*, Orense, Linteo, 2010, pág. 113.

idealismo postkantiano van a ser calificados por Nietzsche de *Schleiermachers*, falsos teólogos, hacedores de velos, gente que vela las realidades en lugar de mostrarlas en su verdadera dimensión. Y el propio Nietzsche invertirá las propuestas románticas apartándose de la identificación entre Cristo y Dioniso y proclamando en su filosofía la lucha transvaluadora de Dioniso contra El Crucificado.

Es importante tener presente esta atmósfera intelectual y social de la Europa de finales de siglo XIX para comprender muchos de los presupuestos de una obra tan compleja como es *Llegada de los dioses*, y también para comprender los motivos por los que esta obra fue tan mal recibida por la crítica teatral en las fechas de su estreno. Afortunadamente en lo respectivo a la calidad de las obras de arte el tiempo siempre es un aliado que permite hacer visibles las cualidades que no han podido ser reconocidas debidamente y permanecen a la espera de su momento oportuno.

Buero, como artista que es, también propone símbolos para que los pensemos, para que nos afanemos en desentrañar su sentido, para que iluminen las conciencias de su época, y en este caso sus símbolos hacen alusión a esa historia lejana, a ese momento posterior a la Ilustración en el que las conciencias en Alemania buscaron en la religión la fuerza para la unidad sociopolítica que tras la *Aufklärung* se había perdido. Buero evoca este momento que no podemos olvidar porque somos irrenunciablemente sus herederos culturales y formamos parte de ese pasado que nos ha configurado en nuestro presente.

Ahora bien, hasta aquí solo una mitad de la pareja simbólica es la que hemos analizado, Minerva y Pan, son las dos mitades de la fórmula. Podemos interpretar la figura del dios Pan como la que representa el carácter salvaje de la naturaleza incontrolada, la pura instintividad. Pan se representa con figura híbrida, compuesta de animal, de macho cabrío, y hombre. Es imaginariamente un mito muy vinculado a la figura de Dioniso y a la tragedia, en cuanto canto del macho cabrío, pero su sentido es más originario, más primitivo, más salvaje. Podríamos asimilarlo a la fuerza del instinto sexual y a la amenaza de la irracionalidad.

Por su parte la diosa Minerva representa con su nombre romano a la Atenea griega, la diosa de la sabiduría, nacida directamente de la cabeza de Zeus, diosa sin madre y símbolo del conocimiento racional. Minerva y Pan son el par de contrarios que expresan la unidad primigenia entre racionalidad/irracionalidad en el ser humano. En el contexto cultural en el que analizábamos a Dioniso, Minerva sería la imagen de la Ilustración, la imagen de esa racionalidad soberana contra la que reaccionan la filosofía y la poesía románticas.

Pero no olvidemos que estos dioses, toda esta simbología, Buero la vincula a los sueños de Felipe, es él como representante de esa tradición alemana quien devuelve a Minerva y Pan la fuerza de los símbolos que, olvidados, huidos de la tierra en el

pasado, han de retornar en el presente. Los dos personajes, los dos pintores, se cargan artísticamente, simbólicamente, y confieren la intensidad del sentido a la obra. Felipe, el pasado, sueña con los dioses que se han ido, sueña desde la ausencia y los añora. Su mundo se debate febrilmente en la necesidad de reproducirlos una y otra vez. Julio, el presente, y quizás el configurador del futuro, está ciego, ni ve ni pinta dioses y tampoco él mismo se siente un dios:

JULIO: [...] Solo sé al fin que no soy un dios, sino un enfermo de tu mundo enfermo. Si llegan un día, otros serán los dioses. No soy mejor que tú: yo también te he torturado hasta la muerte.⁵

Estas frases las pronuncia Julio mientras su padre muere de un ataque al corazón. La escena del enfrentamiento nos muestra ahora la visión del hijo, una visión que se sitúa expectante ante el presente y quizá ante el futuro. Es el sentimiento de una generación, –la obra se escribe en 1971–, agobiada por la amenaza nuclear, por la guerra, por el creciente afán de beneficios económicos de una sociedad occidental que se desmorona. El padre pertenece a esa sociedad tanto como el hijo, pero mientras que el padre la ha construido, y entiende que está exento de culpas, el hijo la hereda para disfrutarla sin hacerse preguntas, por eso está ciego, por eso sus ojos ni quieren ni pueden ver.

El desarrollo de la trama consiste en una larga y profunda reflexión sobre esta ceguera social e individual. «Todos descendemos de algún torturador» dice Verónica en un momento de la representación. Todos arrastramos en cierto modo la culpa en nuestra historia. Las palabras de la racionalidad, de esa Minerva que Verónica encarna muestran que Buero no es un inmoralista a la manera de Nietzsche. La culpa nos iguala porque directa o indirectamente todos somos culpables. Pero la lucidez establece las diferencias, elimina la ceguera, y mientras el proceso hacia las luces discurre por re-conocer, por ver claro y asumir las responsabilidades, que es hacia donde Julio encaminará su existencia, Felipe permanece aferrado al mundo pasado de unos bellos dioses de acuarela. «Estáis más ciegos que yo» le dice Julio a su padre y a los amigos que le rodean. «¡Yo no he hecho eso!», afirma Felipe cuando Verónica le recrimina su pasado y el dinero que gana transformando las playas en colmenas masificadas. El pasado de torturador queda tan lejano para el acaudalado hombre de negocios que apenas puede recordarlo y asumir sus consecuencias. Piensa que la guerra justifica cualquier crueldad, pero ya terminó. Sin embargo, será un accidente con un artefacto olvidado el que matará a Nuria, la hija procedente del adulterio de Felipe con Matilde, porque si no se asumen las consecuencias, si no se prevé el daño,

⁵ Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, pág. 1407.

la guerra nunca termina. Felipe les dice a Verónica y a Julio poco antes de morir: «Ahora... comprendo... Sí erais dioses». Mientras tanto, la figura del hombre torturado clava simbólicamente un puñal en el corazón enfermo de Felipe.

Ahora bien, los finales de Buero no son nunca reconfortantes. La vida nunca lo es. Veamos cómo concluye la obra en el diálogo final entre Verónica y Julio:

VERÓNICA: Volverás a ver, Julio. (*JULIO torna la vista hacia el fantasma [de su padre] que deniega*)

JULIO: Verónica, si yo no curase... ¿querrás ser mis ojos?

VERÓNICA: Sabes que seguiré a tu lado... mientras tú quieras.

JULIO: (*Se estrecha contra ella.*) Nos iremos. Habrá alguna tarea en la tierra que debamos cumplir.

VERÓNICA: La buscaremos.

JULIO: Ya no pintaré.

VERÓNICA: ¡Recobrarás la vista! ¡Volverás a pintar! (*La imagen de FELIPE deniega.*)

JULIO: Tú lo dijiste, Verónica. Tal vez no soy pintor. Pintaré en la nada, como ahora...

Pintaré mis fantasmas hasta que solo quede la pizarra... negra.

VERÓNICA: ¡Pero con los ojos abiertos! (*Lo vuelve hacia la derecha y lo enfrenta con el rostro de su padre.*) ¡Mira hacia la playa! ¡Está radiante de colores, de vida!

JULIO: Otra pintura en la nada.

VERÓNICA: ¡El sol luce, caliente! ¡Míralo! ¡Puedes mirarlo! ¡Tienes que lograrlo ahora mismo! (*Breve pausa. La luz sobre VERÓNICA y FELIPE se amortigua: Se oye el son de las olas. JULIO, en la penumbra, considera los dos rostros que se apagan.*)

JULIO: Un padre y una madre... Que nunca más haya niños huérfanos.

VERÓNICA: ¿Qué dices?

JULIO: Ayúdame a creer en ese sol, Verónica. En esa otra pintura...

VERÓNICA: Y en tus visiones también.

JULIO: ¡No!

VERÓNICA: ¡Sí! Esas imágenes que te espantan te harán crecer.

JULIO: ¡Son mi locura!

VERÓNICA: Serán tu fuerza y tu misterio cuando las mires con los ojos abiertos. (*Con inmensa ternura.*) Yo te ayudaré a abrirlos, ahora que conoces tu propia miseria. (*Están desesperadamente abrazados. Oscuridad absoluta.*)

JULIO: Y si la destrucción llega antes...

VERÓNICA: ¡Moriremos caminando!

JULIO: Verónica... (*El fragor del mar invade la escena.*)

TELÓN⁶

⁶ *Op. cit.*, pág. 1408.

Pensemos ahora en el espectador de la obra, ese espectador que, durante gran parte de la representación, ha debido asistir en penumbra al espectáculo y que termina, ciego, escuchando en la más absoluta oscuridad las últimas palabras que se pronuncian en el escenario e invadido por el sonido de las olas del mar. La experiencia discurre desde un «todos somos torturadores» hacia un «todos somos ciegos», ciegos ante nuestra propia condición. La propuesta de Buero es similar a la que en la misma época pensadores como Pasolini o filósofos, como Klossowski aplicaban a la persona de Sade: *Sade, mi prójimo*⁷, todos podemos de un modo u otro identificarnos con Sade. Pero los efectos formales, los llamados efectos de inmersión, ya habían aparecido mucho antes en el teatro de Buero con el mismo fin, el de llevar al espectador a la necesidad de asumir las circunstancias del personaje, de identificarse con él, no mediante un mecanismo de empatía, al modo aristotélico, sino mediante la experiencia de una vivencia real; no se trata de ponerse en el lugar del otro, se trata de experimentar efectivamente sus mismas sensaciones. En la sala sin luces, a oscuras, privados de la posibilidad de ver, ese «todos somos ciegos» que había lanzado Buero en el año 1946 con su obra *En la ardiente oscuridad* vuelve a hacerse real y pone de manifiesto algo surgido ya en un momento muy temprano, diríamos precursor: la necesidad de tomar conciencia, de hacerse cargo, de ver-se, que es la tarea fundamental del ser humano en todas las épocas.

Verse y a la vez ocultarse. El teatro ha sabido desde sus orígenes la importancia que anidaba en este juego de presencias y ausencias. El recurso a la máscara es y ha sido siempre el modo de expresar en la antigüedad la presencia y a la vez la ausencia del dios a través del actor que lo re-presentaba, que lo hacía presente en escena. También Nietzsche actualiza la máscara no solo por medio de la figura del dios, de Dioniso, el dios doble, dos veces nacido, señor de vivos y muertos, masculino y femenino, dios de las mujeres, feroz como los guerreros. También con su escritura practica Nietzsche el enmascaramiento, proponiendo la desconfianza hacia la verdad y reclamando el esfuerzo de la interpretación creadora. Él, el filósofo que se oculta bajo máscaras, que domina infinidad de estilos.

No he comentado hasta ahora el recurso que en esta obra hace Buero Vallejo de las máscaras, pero en ella las visiones de la imaginación del pintor ciego hacen partícipe al espectador de un mundo alucinatorio donde la realidad, esa realidad que es tan solo apariencia, se desvanece dejando paso a las «verdaderas visiones» de lo que el grupo es. Los personajes realizan, en un momento dado de la representación, una especie de danza fantasmagórica en la que cada uno lleva una máscara. Cada máscara diríamos que oculta el rostro físico del personaje para mostrar su personalidad profunda: el marido engañado, los cuernos; la mujer adúltera, la máscara de

⁷ Pierre Klossowski, *Sade, mi prójimo*, Madrid, Arena Libros, 2005.

una zorra; la periodista crítica de arte, su propia caricatura maquillada de manera ridícula, Nuria el rostro de una muñeca, de la infancia. El procedimiento, simple en apariencia, no deja de sumir al espectador en una atmósfera asfixiante. Son las visiones de la imaginación alterada del ciego, que todos los espectadores compartimos, las que a pesar de su evidente obviedad, están pensadas para hacer que el malestar se adueñe de la sala.

Y la crítica lo notó, vaya si lo notó. En el periódico *Arriba* se decía de la obra que «era un lugar común expuesto con demasiadas complicaciones»; *La actualidad española* decía que «rozaba el folletín»; *Reseña* encontraba la obra llena de «virtuosismos formales y alardes escenográficos gratuitos», y como una «verborrea de ataques y réplicas de un esquematismo atroz» la calificaba el crítico de la revista *Destino*. No faltaron sin embargo sensibilidades más agudas, o menos sesgadas ideológicamente, como las de la crítica teatral de *ABC* e *Informaciones*, que elogiaron sin restricciones la obra, y la voz autorizada del erudito español, Juan Rof Carballo, también en *ABC* del 5 de diciembre de 1971, que consideró *Llegada de los dioses* como una de las mejores obras del autor.⁸

Desde la distancia que nos proporcionan los años transcurridos no sorprende ninguna de estas críticas. El teatro de Antonio Buero Vallejo nunca ha sido ni fácil ni complaciente. El autor, como ya he repetido, escribía desde una amplia cultura, desde una honda sensibilidad y también desde una absoluta convicción en la eficacia transformadora del arte y sobre todo en los valores antibelicistas que alientan en el teatro trágico desde sus orígenes. En un momento de la obra en el que Felipe y Verónica se enfrentan dialécticamente encontramos la idea de revolución que Buero propone, expresada por boca de Verónica:

VERÓNICA: Hay muchos otros peligros aquí, y nos urge vivir. (*Ceñuda se sienta en el sofá.*)

FELIPE: (*Se acerca y, sobre el respaldo del sofá, se inclina hacia ella.*) ¿Para la revolución? (*Verónica levanta la cabeza. Se miran.*) Te he entendido... No me vas a negar que eres toda una revolucionaria... Quizá una activista...

VERÓNICA: ¿Qué te importa?

FELIPE: Me importa porque esas revoluciones vuestras acaban siempre en bailes psicodélicos, en drogas... y hasta en el crimen gratuito.

VERÓNICA: (*Con sorna.*) ¡En el repugnante crimen gratuito! El tuyo, como no era gratuito, te valió un ascenso. ¡Siento defraudarte! No me drogo y no voy a matar a nadie. Todavía te llevo ventaja.

⁸ Luis Iglesias Feijoo, Introducción, en *La tejedora de sueños, Llegada de los dioses*, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra, 4ª edición, 1980, págs. 62-63.

FELIPE: (*Se incorpora, rojo.*) ¡También tu revolución tortura cuando guerrea o toma el poder!

VERÓNICA: (*Lo considera con frialdad.*) Ésa no es mi revolución. Mi revolución despertará toda la grandeza de los hombres, o no será. Tendrá que hacerlo, si quiere evitar que vosotros aniquiléis el planeta.⁹

Es curioso ver cómo estas ideas no son el resultado de una coyuntura política determinada –recordemos que la obra se escribe todavía en pleno franquismo–. No responden, como se ha dicho en múltiples ocasiones y con bastante malicia, al enfrentamiento con la dictadura concreta del general Franco. La crítica, la mala crítica, no reparó en afirmar que después de la muerte del dictador el teatro de Buero había perdido el objetivo al que iban dirigidas sus obras y carecía, en consecuencia, de interés. Podemos contradecir abiertamente estas afirmaciones comparando el fragmento que acabamos de citar con otro fragmento perteneciente a su última obra, a la que se ha venido considerando su testamento literario, *Misión al pueblo desierto*, estrenada en 1999 poco antes de la muerte de Buero y 24 años después de la muerte de Franco. Esta última obra vuelve al momento de la Guerra Civil, pero los hechos que se narran son objeto de una reflexión actual llevada a cabo en un círculo en el que podría decirse que se abordan debates que pueden recordar la inquietud actual sobre la necesidad de enfrentarse al tema de la denominada memoria histórica. Pues bien, en esa obra y con el telón de fondo de la Guerra Civil, de nuevo sale a relucir el tema de la revolución. ¿Qué entiende Buero por revolución?, ¿que entendía en 1936, en 1971 y en 1999 por revolución? En *Misión al pueblo desierto* se expresa de manera muy concluyente:

DAMIÁN: Porque estamos en guerra.

PLÁCIDO: Y también en una revolución, que hay que llevar a cabo y para ello se eligen a veces personas resueltas, como tú. Es probable que, de estudiante, fueras de los más violentos, ¿verdad?

DAMIÁN: ¡Cállate!

PLÁCIDO: Aún no saben que, para salvar su revolución, nuestros superiores hayan de escoger a los más inteligentes y ponderados... (*Baja la voz.*) Te lo digo porque, aunque no quieras admitirlo, también yo me creo un revolucionario.[...] Y en el fondo soy un convencido, como se debe, de que urge un cambio más que necesario. [...] ¿no crees que, dentro de un siglo las técnicas de la revolución, aún pendiente, habrán tenido mucho más en cuenta que hoy el respeto a los derechos fundamentales? [...]

⁹ Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, pág. 1382.

[...] son las masas las que han de imponer el cambio cuando les llegue su hora y estén preparadas, legalizando a la fuerza nuevas instituciones y sistemas, no mediante crímenes. Solo a eso le llamo yo verdadera violencia revolucionaria. [...]

[...] La única revolución aceptable está llena de eficacia, pero también debe estarlo de nobleza, y es de sentir que gentes como tú la maleen.¹⁰

El espíritu trágico en cuanto idea filosófica y el espíritu de la tragedia en cuanto género literario convergen en la dramaturgia de Buero recuperando el fin político que desde sus orígenes, en la Grecia antigua, le era propio al teatro, ya que la vida de la *polis* se caracterizaba por el enfrentamiento de los ciudadanos con el *logos*, con la razón, tarea eminente del espectáculo trágico.

Un último apunte nos queda por señalar: se trata de la presencia de la música en la dramaturgia de Buero. Casi todas sus obras, desde las más tempranas, muestran un subrayado musical, subrayado musical que no es de ninguna manera aleatorio sino vinculado estrechamente al texto, buscando la unión entre palabra y música y recuperando así el carácter originario que alentaba en el drama musical desde sus orígenes griegos.

En *La señal que se espera*, estrenada en 1952, por ejemplo, se dice:

JULIÁN: El aire está tranquilo y la solana vacía. Nada se oye. Momentos como este, sin embargo, serían los que a los antiguos les hicieron creer en la posibilidad de oír la armonía de las esferas. Esa armonía que los astros emiten, cuando giran en sus perfectas órbitas, obedientes a una batuta invisible. (*Una dulcísima y lejana armonía, que dijérase hecha de eterno viento susurrante y voces claras, inicia sus acordes. Es una música in-creada que no existe en la tierra; pero acaso puede parecersele remotamente el preludio de «Lohengrin».* Hasta el final del acto, el incomprendible milagro musical se desarrolla y gana fuerza sonora sobre el sereno grupo de los seis.¹¹

En *Casi un cuento de hadas*, estrenada en 1953, las acotaciones del comienzo nos dicen: «*En el Palacio Real de un pequeño Estado europeo. Mediado el siglo XVIII. Alguna que otra vez, un leve fondo musical –el mismo siempre–. Acaso el aria del «Festival acuático» de Haendel. El allegro de la misma pieza puede oírse al comenzar la obra*».¹²

¹⁰ Antonio Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, edición de Virtudes Serrano y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1999, págs. 78-80.

¹¹ Antonio Buero Vallejo, en *Obra Completa*, pág. 237.

¹² *Op. cit.* pág. 342.

En *Un soñador para un pueblo*, estrenada en 1958 y dedicada *A la luminosa memoria de don Antonio Machado, que soñó una España joven*, también elige música: «*El Concierto de Primavera, de Vivaldi, inicia sus risueños compases antes de que el telón se alce*». ¹³

En *Aventura en lo gris*, estrenada en 1963, comienza una acotación: «*Muy remota, la música de «Sirenas» de Debussy, acompaña la acción desde el principio...»*. ¹⁴

En *La Fundación*, estrenada en 1974: «*Suave música en el ambiente: la Pastoral de la Obertura de «Guillermo Tell», de Rossini, fragmento que, no obstante su brevedad, recomienza sin interrupción hasta que la acción lo corta*». ¹⁵

En *Música cercana*, estrenada en 1989: «*Antes de iluminarse la escena cobra fuerza el adagio, ya empezado, del Concierto n.º 1 en sol mayor, para flauta y orquesta, de Mozart...»*. ¹⁶

He elegido solo unos cuantos ejemplos que no agotan ni de lejos la presencia musical en el teatro de Buero Vallejo. Toda la obra *Mito* se escribe como libreto para ópera y en varias de las obras más importantes encontramos melodías compuestas por el propio Buero.

La coincidencia con el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia, en el espíritu de la música* nos parece más que significativa. La tragedia es en su origen drama musical, por una causa, porque solo la música puede expresar el sufrimiento; por ello Nietzsche hace de Dioniso la figura central del fenómeno trágico, porque solo la experiencia universal del dolor reconcilia al individuo con la comunidad y solo mediante el sí rotundo a la existencia, ella misma se justifica. La experiencia que propone la tragedia es la experiencia del ritual dionisiaco, la que une sufrimiento, *pathos*, y música. Nace del ritual del dios desmembrado, cuyo canto, el *dithyrambos*, también califica al dios, ya que *dithyrambos* significa nacido dos veces. Así lo expone Nietzsche en su conferencia, impartida en Basilea en 1870, cuyos temas centrales serán retomados en *El nacimiento de la tragedia*.

Para Nietzsche y para Buero Vallejo, el auténtico espíritu trágico está inexorablemente unido a la música, a ese arte por el que el *logos*, la racionalidad, se ve, por momentos, superado por la fuerza de la pasión y del sentimiento del hombre intuitivo, del hombre trágico.

¹³ *Op. cit.* pág. 765.

¹⁴ *Op. cit.* pág. 447.

¹⁵ *Op. cit.* pág. 1413.

¹⁶ *Op. cit.* pág. 1959.

Bibliografía

Buero Vallejo, Antonio, *Obra Completa*, edición de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Buero Vallejo, Antonio, *Misión al pueblo desierto*, edición de Virtudes Serrano y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Frank, Manfred, *El dios venidero*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

Murray, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Nietzsche, Friedrich, *Obras Completas*, edición de Diego Sánchez Meca, (4 vols.), Madrid, Tecnos, 2011-2015, vol. I, págs. 439 y 619.

Pajón Mecloy, Enrique, *Buero Vallejo y el antihéroe*, Madrid, 1986.