



12-1971

El Drama de Antonio Buero Vallejo: Implicaciones de La Desviacion, La Estigmatizacion, La Normalidad y Los Valores

Mary F. Smith
Western Michigan University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses



Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation

Smith, Mary F., "El Drama de Antonio Buero Vallejo: Implicaciones de La Desviacion, La Estigmatizacion, La Normalidad y Los Valores" (1971). *Masters Theses*. 2931.

https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/2931

This Masters Thesis-Open Access is brought to you for free and open access by the Graduate College at ScholarWorks at WMU. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of ScholarWorks at WMU. For more information, please contact wmu-scholarworks@wmich.edu.



EL DRAMA DE ANTONIO BUERO VALLEJO: IMPLICACIONES DE
LA DESVIACION, LA ESTIGMATIZACION, LA NORMALIDAD
Y LOS VALORES

por

Mary F. Smith

A Thesis
Submitted to the
Faculty of the Graduate College
in partial fulfillment
of the
Degree of Master of Arts

Western Michigan University
Kalamazoo, Michigan
December 1971

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al Dr. Manuel Mantero por sus consejos durante la preparación de esta tesis. Su ayuda ha sido imprescindible y su incentivo un apoyo constante. A la vez, quisiera agradecer a mi marido Bruce--quien ha sido paciente y comprensivo a pesar de no poder ni leer ni entender mis estudios.

Mary F. Smith

MASTERS THESIS

M-3193

SMITH, Mary Frances

EL DRAMA DE ANTONIO BUERO VALLEJO: IMPLICACIONES
DE LA DESVIACION, LA ESTIGMATIZACION, LA
NORMALIDAD Y LOS VALORES. [Spanish Text].

Western Michigan University, M.A., 1971
Language and Literature, modern

University Microfilms, A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan

PLEASE NOTE:

Some Pages have indistinct
print. Filmed as received.

UNIVERSITY MICROFILMS

INDICE

CAPITULO		PAGINA
I	INTRODUCCION.....	1
II	VIDA DE ANTONIO BUERO VALLEJO.....	3
III	CLASIFICACION DE LA OBRA.....	7
IV	EN LA ARDIENTE OSCURIDAD.....	14
	Clasificación De La Obra.....	14
	Personajes Normales, Estigmatizados, Y Los Que Se Desvían.....	17
	Mundos.....	25
	Valores.....	29
	Implicaciones De Las Acciones De La Obra.....	31
V	LAS MENINAS.....	34
	Significación De La Obra.....	34
	Personajes Normales Y No Normales.....	36
	Mundos Del Drama.....	37
	Valores.....	40
	Implicaciones.....	42
VI	EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO.....	44
	Clasificación De La Obra.....	44
	Los Normales, Los Estigmatizados, Los Portadores De Desviaciones, Y Los Dominadores.....	46
	Mundos.....	50
	Valores.....	53

CAPITULO		PAGINA
	Repercusiones.....	55
VII	UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO.....	56
	Clasificación Del Drama.....	56
	Personajes Y Sus Mundos.....	57
	Valores.....	61
	Implicaciones.....	63
VIII	EL TRAGALUZ.....	64
	Clasificación De La Obra.....	64
	Personajes, Sus Mundos, Y Sus Valores.....	65
	Implicaciones.....	70
IX	EL SUEÑO DE LA RAZON.....	73
	Clasificación De La Obra.....	73
	Personajes, Sus Mundos, Y Sus Valores.....	74
	Implicaciones.....	84
X	UNA JUSTIFICACION BREVE DEL TRATAMIENTO DE LAS OTRAS OBRAS BUERIANAS DENTRO DEL ESQUEMA DE LA NORMALIDAD - LA ESTIGMATIZACION - LA DES- VIACION - LOS VALORES.....	85
	Irene, O El Tesoro.....	85
	Historia De Una Escalera.....	88
	La Tejedora De Sueños.....	89
	Las Palabras En La Arena.....	90
	Madrugada.....	91
	Hoy Es Fiesta.....	92
	Las Cartas Boca Abajo.....	94
	La Señal Que Se Espera.....	95

CAPITULO		PAGINA
	Aventura En Lo Gris.....	96
	Madre Coraje Y Sus Hijos.....	98
	Casi Un Cuento De Hadas.....	99
	Hamlet.....	102
	Mito.....	104
XI	CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACION.....	108
XII	BIBLIOGRAFIA.....	111
	Libros.....	111
	Periódicos Y Revistas.....	115
	Proyectos.....	119

INTRODUCCION

Después de leer el conjunto de la producción dramática de Antonio Buero Vallejo, o aún una porción de ella, el lector se da cuenta de la repetida intervención de personajes ciegos, mudos, sordos, locos, (o semi-locos). Estos y otros seres que se desvían o que están estigmatizados ocupan con gran frecuencia los papeles de protagonistas. Otras veces no son los protagonistas; pero cumplen papeles de importancia en el drama. Por eso, parece obvio que Buero intenta informarnos de algo por medio de sus personajes no normales.¹

Numerosos críticos han analizado la carencia de estos seres socialmente considerados como enfermos, y sus enfermedades, observando el simbolismo aparente de su situación respecto al mundo de los seres normales. A pesar de que existe tal simbolismo, no nos soluciona toda la problemática que los estigmatizados conllevan. Una persona viene a considerarse a sí misma o a ser juzgada por otras por medio de la interacción social. Entre los componentes de esta interacción social figuran los valores y la concepción que las personas tienen de su situación. Es decir, que Buero Vallejo nos ofrece la oportunidad de observar las acciones, y las acciones recíprocas, de sus personajes

¹La Real Academia Española admite en su diccionario (Madrid 1970) la palabra "anormal": "Persona cuyo desarrollo físico o intelectual es inferior al que corresponde a su edad." (pág. 91) La palabra "subnormal," aunque no admitida por la Academia, es de uso normal, aludiendo con ella preferentemente a la carencia física, aunque no excluye la mental. Nosotros usaremos el término "no normal" o cualquier otro equivalente, tanto para los portadores de desviaciones como por los estigmatizados, cuyos conceptos se explicarán más adelante.

no normales y de otros normales. Al hacerlo, Buero nos proporciona los valores y la interpretación del mundo de los dos grupos: un ofrecimiento que suministra conexiones con el mundo y los valores normales de la sociedad española contemporánea.

Quisiéramos observar que el componente normal-no normal se destaca más en algunas obras que en otras. Por eso, el alcance de este trabajo no será un análisis detallado de cada obra dramática de Buero sino una investigación detallada de los seis dramas en los cuales se destaca más nuestro tema. Y nos referiremos a los otros dramas buerianos para indicar su relación con nuestras hipótesis.

VIDA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

A pesar de que los detalles de la vida de Buero no van a orientar sustancialmente nuestra investigación, merecen la atención del lector para que tenga una idea del autor y sus posibles constantes. Al mismo tiempo, dan al lector la oportunidad de valorar mejor la investigación y (tal vez) de ofrecer conclusiones divergentes o adicionales.

Nació Buero el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, España, hijo de un ingeniero militar. En 1933 ganó el concurso literario para alumnos de segunda enseñanza en Guadalajara; y al año siguiente fue a Madrid a la Escuela de Bellas Artes para estudiar dibujo y pintura.

Durante estos años anteriores a la guerra civil, la situación española era tal que los biógrafos afirman que Buero se planteaba cuestiones que habrían de influir en su vida y su obra. Quizás sea inútil (y probablemente equivocado) esforzarnos en determinar estas cuestiones y luego buscar su huella en la obra bueriana. A lo que sí tenemos derecho es a decir que la guerra, como cualquier experiencia o interacción social, ha tenido influencia sobre Buero y que él sirvió en el ejército republicano en el Cuerpo de Sanidad. En 1939 fue encarcelado y sentenciado a muerte, aunque nunca confesó delitos políticos. Después de ocho meses su sentencia fue conmutada y pasó seis años y medio en la cárcel (probablemente en Madrid u Ocaña), siendo puesto en libertad en 1946.

El año 1949 marca el comienzo oficial de su carrera literaria con el estreno de dos obras premiadas: "Historia de una escalera," premio de teatro Lope de Vega; "Las palabras en la arena," primer

premio de la Asociación de Amigos de los Quintero. Todos saben el recibimiento clamoroso que tuvo "Historia de una escalera." Pero posiblemente no todos se den cuenta de la situación del teatro español en aquella época. Pérez Minik¹ nos lo expresa:

Ya hemos dicho que en un tiempo en que todo el teatro se disponía a convertirse en testigo, acusador o jurado, era muy difícil y enojoso para los artistas españoles huir de esta responsabilidad imperante. De acuerdo con la incertidumbre en que vivíamos, pasaron muchos años sin que nuestros escenarios reaccionaron ante los impactos de los escenarios europeos... Si nuestros dramaturgos no querían asumir el papel de testigos, bien por voluntad propia, bien porque el público no los soportaba--o por cualquier otra causa--entonces no les cabía otro remedio sino peregrinar por la tierra española en busca de mitos y metáforas... Encontrar las máscaras que habían de expresar este conflicto ha sido su más espléndida ejecutoria.

Había dramaturgos como Buero que creaban sus máscaras:²

Estas máscaras necesitaban cumplir un triple destino: contarnos dramáticamente el proceso de nuestra historia, confesarnos la verdad posible de nuestra realidad, con sus formas adecuadas y, por último, atraer al escenario a ese público esquivo y reacio que no quería pensar ni sentir de acuerdo con las nuevas exigencias... Acaso el más importante menester de la máscara en este tiempo era hacer tolerable ese testimonio que a escondidas y subrepticamente tenía guardado el dramaturgo español de la guerra fratricida. Esa máscara llevaba también encapsulada otra misión, quizá la más urgente e irremplazable: establecer una soldadura... con la historia precedente, con la vida inmediata aprovechable de nuestro país, con la herencia sentimental, ética o cultural de la buena fe.

(Es imprescindible destacar en este momento que nos parece que las máscaras de Buero incluyen sus personajes no normales tanto como sus simbolismos ambivalentes y su problemática sin explícita solución.)

¹Pérez Minik, Domingo, Teatro europeo contemporáneo (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961), págs. 332-4.

²loc. cit., pág. 340.

Entre 1949 y 1971 los acontecimientos son variados. A pesar de la dureza con que algunos críticos han tratado a Buero, éste mantuvo su popularidad. En 1952, fue el segundo autor predilecto en una encuesta del Instituto de la Opinión Pública. Además fue el único cuyas tres obras "han gustado más": "En la ardiente oscuridad," "Historia de una escalera," y "La tejedora de sueños."

Buero recibió numerosos premios durante estos años: el María Rolland por "Hoy es fiesta," 1956; el Nacional de Teatro por "Las cartas boca abajo," 1959; y el de la Fundación March por "Hoy es fiesta," 1959.

También en 1959 se casó con la joven actriz Victoria Rodríguez.

Aunque Buero visitó los Estados Unidos en la primavera de 1966, él ya había comentado, en 1953, que quería mejorar el teatro español desde España, no fuera de ella. Esta actitud explica su disgusto con tales cosas como los horarios específicos para las obras teatrales, y la censura. Buero se refiere constantemente a los atrasos que tales costumbres causan en el desarrollo del teatro español. En 1960 él y otras doscientos veinte y siete personas firmaron una petición al gobierno mostrando su disgusto por el uso de la censura.

Buero es un enamorado del teatro. Sin duda, en el futuro seguirá preocupándose de los repartos. No escribe pensando sólo en el público, y así no le perturba la crítica, por ejemplo, en el caso de repetir las mismas ideas. Buero mismo¹ observa que la

carrera teatral en España es dura, sobre todo cuando uno

¹Dulsey, Bernard, "Entrevista a Buero Vallejo." Modern Language Journal, L (Marzo 1966), 155-6.

se ha planteado objetivos como los que yo me planteé... Evidentemente cuando un escritor escribe, aunque sea de una manera instintiva, está tratando primero de aclararse a sí mismo... de contribuir... a una mayor lucidez humana, tanto para él como para los otros.

A pesar de estas dificultades, "Bueno Vallejo sigue siendo el dramaturgo que supo encontrar la máscara idónea..."¹ A la vez, influye en los dramaturgos que le rodean, aunque

ningún autor español exclusivamente trágico ha influido decisivamente en el teatro español... Bueno Vallejo no parece tener la popularidad del autor de comedias divertidas. Además el mensaje del autor tal vez no parezca lo suficientemente claro y los personajes acaso resultan demasiado intelectuales para que Bueno sea muy popular entre el público corriente.²

También, es notable que el 3 de febrero de 1971, Bueno fue electo para ocupar un sillón en la Real Academia Española (el sillón vacante por la muerte de Antonio Rodríguez Moñino).

¹Pérez Minik, op. cit., pág. 526.

²Ilárraz, Félix G. (Ed.), Las cartas boca abajo (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1967), 15.

CLASIFICACION DE LA OBRA

Dado que no será posible tratar detalladamente de toda la producción bueriana, comenzaremos con una ojeada a los comentarios de Buero y de sus críticos sobre esa producción. Estas observaciones añadirán fuerza a nuestra idea de que los valores y los no normales ocupan un lugar especial en su obra. Además, tienden a probar la hipótesis de que estas obras nos revelan algo de la realidad concreta.

La mayoría de los críticos están de acuerdo en que el teatro es un arte social, pero sus definiciones de "teatro social" no concuerdan tan fácilmente. Dejando de lado las cuestiones de que el teatro social tenga que representar los problemas de una clase determinada, o de que tal teatro dependa de la intención del dramaturgo, coincidiremos con Torrente¹ en que

la sociedad en que los protagonistas viven, por medio de los valores que la informan, pesa más o menos en los personajes y en la acción, determina sus actos, constituye el invisible antagonista, o bien, atenuada en su influencia, permite el libre juego dramático de las fuerzas individuales, el desarrollo en que el íntimo drama humano se expresa.

Básicamente lo que esta cita dice es que la sociedad de los personajes dramáticos influye en el desarrollo de sus personalidades, las cuales influyen en sus acciones. Por eso, quiéralo o no el autor, las interacciones de los personajes conllevan repercusiones para su sociedad.

Ahora bien. El afirmar que estas interacciones guardan un

¹Torrente Ballester, Gonzalo, Teatro español contemporáneo (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968), 84.

paralelo con la sociedad y sus individuos permite una segunda afirmación: que la problemática de la obra se refiere al mundo actual o a alguna parte de él. Para decir esto, seguimos en parte los comentarios de algunos críticos. La opinión común de éstos es que la producción bueriana, aún sus obras históricas, contiene comentarios sobre la sociedad española. Una prueba es el "realismo simbólico," o sea el uso de símbolos para representar ciertas situaciones en vez del empleo de descripciones directas. Este realismo simbólico es ambivalente en el sentido de que permite más de una interpretación, y Buero no nos deja saber qué posición adopta al respecto. Otra prueba es el elemento familiar, porque las familias son "una de las expresiones 'normales' de una sociedad..."¹ Otros críticos² creen que Buero expresa la realidad y que por eso su teatro es como un proceso judicial de España.

La actitud del mismo Buero es semejante. No importa tanto que considere su intención como una misión social expresada estéticamente,³ como su observación⁴ de la obra una vez terminada: "... reflejo de ciertos problemas trágicos permanentes... y, también,... reflejo de hecho cuestiones palpitantes de nuestra sociedad."

¹Rodríguez, Miguel Luis, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo." Índice de artes y letras, XII (Diciembre 1958), 20.

²Magaña de Schevill, Isabel (Ed.), Dos dramas de Buero Vallejo (New York, Appleton-Century-Crofts, 1967), 3.

³Vilar, Sergio, Manifiesto sobre arte y libertad (Barcelona, Editorial Fontanella, S. A., 1964), 119.

⁴Rodríguez, op. cit., pág. 19.

Los que prefieren clasificar la obra bueriana de "teatro ético" ven, y destacan, porciones distintas; y su perspectiva refuerza la hipótesis de que los valores cumplen un papel relevante. Halsey¹ escribe que la posibilidad de una realidad trascendente para la cual el hombre es ciego espiritualmente se halla en la mayoría de los dramas buerianos. Pérez Minik² sostiene la relación de una preocupación con lo espiritual y los valores con la realidad española: "esa condición española de su ánimo de no poder separar la ilusión de la vida misma" y "el integralismo español [que] no sabe separar porciones humanas de la existencia o del alma."

Además, el empleo frecuente de la tragedia refuerza el talante ético: porque la tragedia suele tratar de los valores, ofrecer una lección moral, y dar una intuición sobre el orden moral del mundo. Sin embargo, la importancia de lo trágico es aún más grande. Uno de sus aspectos significativos³ es la relación entre la necesidad y la libertad del ser humano:

La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos--o consecuencias automáticas, si preferimos una calificación menos personal--de los errores o excesos de los hombres... Al comienzo de todo encadenamiento trágico, los griegos ponen un acto de libertad humana y no un decreto del destino.

Otras cualidades de la tragedia, además del conflicto necesidad-

¹Halsey, Martha T., "Buero Vallejo and the Significance of Hope." Hispania, LI (Marzo 1968), 61.

²Pérez Minik, Domingo, Debates sobre el teatro español contemporáneo (Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953), 26, 29.

³Díaz-Plaja, Guillermo, et al., El teatro: enciclopedia del arte escénico (Barcelona, Editorial Noguer, S. A., 1958), 69, 70.

libertad, y que son también características de ella, nos servirán cuando analicemos la obra de Buero. Buscaremos la esperanza (con la fe y la duda) en lo terrestre o en lo metafísico. Y buscaremos la posible irrupción del coro, la música, la máscara, el sufrimiento (probablemente la muerte), y el plantamiento de una problemática sin soluciones.

Una nota interesante respecto a los críticos que acusan de pesimismo a Buero se halla en un comentario de El teatro: enciclopedia del arte escénico:¹

La identificación del terror, la lástima y el dolor trágicos con el pesimismo es propio de personas o colectividades que huyen de sus propios problemas o deciden negar su existencia por no querer o no poder afrontarlos.

Buero ha indicado que una tragedia ofrece optimismo a pesar de los horrores de la realidad. Así, para él² una tragedia muestra al hombre intentando realizar su personalidad para "'encontrar una razón al mundo.'"

Una vez más la prueba de la representación de la realidad no depende de la intención del dramaturgo sino de la obra resultante. Por eso, el análisis de Magaña de Schevill³ del doble conflicto trágico--la realidad concreta y la realidad simbólica--sirve de afirmación de la implicación de una tragedia para el mundo actual. Lo afirma,

¹loc. cit., pág. 74.

²Halsey, Martha T., "The Tragedies of Antonio Buero Vallejo." Dissertation Abstracts, XXV (1965), 5278.

³op. cit., pág. 3.

también, Castellano:¹

Si [el esfuerzo de restaurar la tragedia] lo entendemos como instauración o búsqueda de un nuevo sentido de lo trágico, que corresponda a nuestro tiempo, nuestras ideas y sentimientos actuales, sin que pierda ese profundo sentido ético que, como fundamental, debe vibrar en toda auténtica tragedia, nos merece el mayor respeto.

Aunque otros han mencionado cierto aspecto existencial del drama bueriano, es Borel quien lo refleja más al tratarlo en su libro Teatro de lo imposible. Lo "esencial es la denuncia de la imposibilidad de vivir."² Claro, tal denuncia lleva implícito un paralelo con la realidad concreta.

Según Borel, hay cuatro temas en la obra de Buero que caben dentro de su definición. El primero de éstos es el amor como no posible "porque el mundo se opone a él con toda la fuerza de sus [valores] propios..."³ El segundo tema es la verdad imposible, imposible porque es condición de la libertad humana. El tercer tema es la imposibilidad de vivir. Esta imposibilidad⁴ resulta del fingir ver lo bello que le hace a uno feliz y de basarse en los valores artificiales: "nuestra dependencia respecto al prójimo: para ser algo, para vivir, tenemos necesidad de otros, pero los otros no se preocupan de nosotros ni de la realidad de nuestro ser." Más que esto, según nos dice

¹ Castellano, José, "Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (II)." Punta Europa, VII (Agosto-septiembre 1962), 30. Las palabras entre corchetes son nuestras.

² Borel, Jean-Paul, El teatro de lo imposible (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1966), 228.

³ loc. cit., pág. 233.

⁴ loc. cit., pág. 247.

Borel¹, el "mundo pertenece a los Ulises, a los poderosos, a los violentos, y no a los Anfino." El último tema es la pasión de lo imposible. "Es el mundo lo que me hace feo, que me crea feo, y es él además quien da a esta fealdad significación e importancia."²

Borel afirma que lo imposible concreto e histórico se ve en las relaciones humanas. Existe la vida en común en una sociedad actual en que "es imposible ser simple y auténticamente un hombre entre los hombres."³ A la vez, existe la política, en que lo importante deben ser los individuos, no la masa, y la concordancia entre el sueño del dominador o detentador de poder y el sueño del pueblo. Una tercera dimensión de lo imposible concreto se halla en la guerra. Hay que vencer el egoísmo propio para que reine la bondad, porque cada individuo da "a lo imposible y a lo posible su significación concreta."⁴

La deducción a tener de esta información es que cuando hallamos las características de lo imposible en el drama bueriano, es justificable suponer repercusiones en el mundo concreto. Al mismo tiempo, será interesante señalar cuán a menudo son los personajes no normales los que toleran más lo imposible.

Las conclusiones sugeridas por la interpretación variada del estilo de Buero dependerán del punto de vista del investigador. Así indicaremos que para el propósito de nuestro trabajo hay tres

¹ibid.

²loc. cit., pág. 249

³loc. cit., pág. 263.

⁴loc. cit., pág. 277.

conclusiones válidas:

- 1) El drama de Buero refleja una relación entre la realidad dentro del drama y la realidad concreta.
- 2) Hay una preocupación por el individuo en cuanto a su realidad.
- 3) Los valores--sean reales o sean simbólicos--ocupan un lugar importante.

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD

El argumento:¹ Ignacio ingresa por primera vez en un centro estudiantil para ciegos. Viene buscando la verdad que no ha podido encontrar en la sociedad. Pero encuentra a los compañeros llenos de una felicidad falsa y equivocada. Después de dejar su plan de salir del Centro (a causa de la influencia de Juana, la novia de Carlos), Ignacio se opone a Carlos y empieza a influir en los otros estudiantes. Al fin, Carlos no puede más y asesina a Ignacio sin darse cuenta de que doña Pepita, mujer del director, es testigo. Pero parece que ya era tarde, porque Carlos repite unas palabras de Ignacio que indican una fuerte influencia en Carlos.

Clasificación De La Obra

"En la ardiente oscuridad," estrenada en 1950, sirve de punto de arranque para nuestra investigación. Dado que el estilo y la técnica de este drama se enlazan con la intención, como ocurre en la obra bueriana en general, conviene hacer algunas observaciones sobre estos puntos. A primera vista, el título choca a causa de la sinestesia en él: el poder de arder dado a la oscuridad. Pero, al pensarlo, este título nos ofrece numerosos simbolismos. En primer lugar, hay una paradoja: el arder es igual al fuego que es igual a la luz--pero en la oscuridad. En segundo lugar, encontramos la idea del arder como el deseo o la pasión por algo. Esta interpretación significaría la oscuridad, o sea la ceguera, apasionándose por algo. Una tercera posibilidad existe si consideramos "la ardiente oscuridad" como el "fuego" que hay entre los ciegos respecto a sus valores de ciegos. Hay otra posición que proviene del título y de las citas

¹Antes de tratar las obras individualmente, daremos un resumen del argumento para que ayude al lector.

introdutorias a la obra: hay verdad, es decir luz (ardiente), en la oscuridad. La última perspectiva del significado del título viene de la obra misma¹ cuando Ignacio insinúa que su "fuego" personal puede traer la muerte (la oscuridad):

IGNACIO.--... yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede hacer os arder a todos... Yo os voy a traer guerra...

Quizás aún más vital para nuestro propósito es el género de la obra. Encontramos toques del teatro social, del teatro ético y del teatro de lo imposible; pero el empuje es del tipo de la tragedia. Como comprobaremos detalladamente más tarde, hay una situación de encierro en el Centro con sus normas y su pedagogía, que han influido en la mayoría de los ciegos año tras año. Hay otra frustración, otro "encierro," en el hecho de ser "invidente" y de saber la definición que el mundo normal tiene de su ceguera.

Otra cualidad trágica tan obvia, es la felicidad negada y la muerte--física y de ilusiones. La muerte de Ignacio es, en realidad, el nudo de la tragedia. Aunque doña Pepita parece sentir algo de horror, es ella el único personaje que lo hace. Y no podemos menos de pensar si tal vez ocurre así para que nosotros, los lectores, los compadezcamos más--tanto a Ignacio como a los otros que niegan la verdadera piedad.

A pesar de que quisiéramos decir que algún protagonista no tiene culpa del acto cometido y que es la situación moral o social la

¹Buero Vallejo, Antonio, En la ardiente oscuridad (Madrid, Escelicer, S. A., 1968), 30.

culpable, Buero es leal al código griego de enfrentarnos con seres libres. Es decir, que los personajes obran, no los dioses, ni el destino, ni la sociedad. Pero la sociedad lleva su culpa en el sentido de que el desarrollo del individuo ocurre en ella: es la interacción con otros seres y la oportunidad de estudiar sus reacciones hacia nosotros y hacia las cosas, la manera en que obtendremos los valores y los conceptos que promueven la acción.

Hay algunos puntos finales que destacan a "En la ardiente oscuridad" dentro del género trágico. Uno de ellos es el empleo de la máscara (la oscuridad, la ceguera, la "realidad simbólica," y la falta de solución y la problemática al final de la obra), la música (las canciones [una de las cuales fue inspirada por un ciego], los ruidos de los bastones), y el coro (Lolita, Esperanza, y Elisa). Otro punto es el sufrimiento. Además, la esperanza con la mezcla de la fe y la duda es obvia. Todas estas cualidades nos importan a causa de lo que ya citamos de la tragedia y la actitud de Buero para con ella. Son, también, un vehículo estilístico conducente a la ideología de la obra.

Algunos recursos técnicos adicionales que se enlazan con la ideología incluyen la división de los tres actos en tres estaciones:

- 1) El primer acto, tarde en el verano, es igual a la vida, la felicidad.
- 2) El segundo acto, el otoño, es igual a la "vejez" de Ignacio, las "pérdidas" de los otros estudiantes (el desaliño y la falta de seguridad y felicidad).
- 3) El tercer acto, casi el invierno, es igual a la muerte, la desilusión--pero la esperanza.

También, existe una "oscuridad" (diríamos) sobre los aspectos físicos de los personajes, menos sobre la indumentaria estudiantil y la fealdad

de doña Pepita. Al mismo tiempo, Buero destaca el ambiente físico del Centro y los pensamientos y los sentimientos de los personajes. En cuanto a las palabras, las pausas, los movimientos, y la música, hay que proclamar que acentúan el mensaje. Un elemento dramático importante del que hablaremos luego es la escena en que todo se pone oscuro.

Personajes Normales, Estigmatizados,
Y Los Que Se Desvían

Teniendo en cuenta estos pormenores básicos, adentrémonos en la obra para distinguir a los personajes normales y los no normales. Para la orientación y la evaluación del lector, es preciso subrayar que la estigmatización, la desviación, y la normalidad son términos relativos a la sociedad y la cultura en que se aplican. Así es necesario analizar la teoría de la ciencia social sobre la formación, la aplicación, y la implicación de esos términos. Aclararemos inmediatamente nuestra perspectiva, no para insinuar que sea la mejor ni la única sino para proponer que nuestras teorías se adaptan bien a la obra de Buero.

Goffman¹ distingue la estigmatización como una desgracia o algo físico que conduce a la idea de que uno no es humano. A la vez apunta² que "normal and... stigmatized are not persons but rather perspectives" y que lo significativo es la frecuencia con que otros nos

¹Goffman, Erving, Stigma (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1963), 13.

²loc. cit., pág. 138.

consideran o normales o estigmatizados.

El que se desvía¹ es el que no obedece una regla. Becker, Cohen, y otros han notado que uno recibe el calificativo--y el tratamiento consecuente--de portador de desviaciones en un proceso de interacción social. O sea que los humanos actúan basándose en el sentido que las cosas tienen para ellos, lo cual se deriva de nuestra interacción con otros humanos y sus reacciones hacia nosotros.² Las acciones que reciben el nombre "desviación" no son diferentes ni anormales en su formación, sino, todo lo contrario, porque resultan de un proceso idéntico. Lo importante es qué grupo o qué individuo impone sus reglas, las cuales resultan de los valores. Cohen³ dice que es posible considerar la desviación como una reacción entre la divergencia de los fines culturales y los medios a mano para alcanzarlos. (Otra vez las normas determinan los medios aceptables.) Pues, de todos modos, el acto en sí no es una desviación ni una normalidad. Tampoco es un acto de desviación el no obedecer una regla puesto que las reglas pueden estar en conflicto. Así vemos de nuevo que la justicia en cuanto a la desviación no es igual, sino depende del dominador. Hay ocasiones en que éste no aplica una regla por no esperar ninguna ventaja personal al hacerlo.

¹Becker, Howard S. (Ed.), The Other Side (New York, The Free Press, 1967), 8.

²Blumer, Herbert, Symbolic Interactionism (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1969), 4, 5.

³Cohen, Albert K., Deviance and Control (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1966), 77.

Ahora bien. "If it is correct that no behavior is intrinsically abnormal... profound questions of value arise."¹ En primer lugar, hay el problema del dominador imponiendo sus valores sobre otro ser humano, un proceso que limita claramente las alternativas posibles cuando se quiere actuar. Otro problema es que las reacciones de otros normales, los que no se desvían, pueden limitar estrechamente las oportunidades de una persona.

Pérez Minik² nos informa que cree que en la vida del que se desvía la libertad humana siempre está puesta a prueba. Y los sociólogos y los psicólogos indican que la reacción normal respecto al estigmatizado impone limitaciones a su oportunidad de alcanzar los derechos humanos. Además, "sick-role concepts permits social control over deviance without guilt over deprivation of civil liberties."³

Estos datos muestran la necesidad de hacer dos cosas:

- 1) pensar conscientemente en lo que significa la esencia de un ser humano, y
- 2) ponderar las afirmaciones o las indicaciones de Buro sobre estos temas.

Empecemos con la cualidad de ser humano. Los "derechos" principales son cinco:

- 1) encontrar bastante orden en su mundo para juzgar relativamente bien el resultado de varias alternativas de acción,
- 2) tener esperanza,

¹Ullman, Leonard P. y Krasner, Leonard, A Psychological Approach to Abnormal Behavior (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1969), 5.

²op. cit., pág. 356.

³Ullman y Krasner, op. cit., pág. 74.

- 3) poder escoger,
- 4) tener la libertad de usar sus selecciones,
- 5) ser confidente de que su sociedad ofrece los medios de cumplir sus aspiraciones.

Podemos aclarar estos puntos al añadir que "to the extent that people have freedom of decision--and to that extent only--they live as moral beings."¹ Además, hay relación entre el desarrollo del individuo y la sociedad donde ocurre su desarrollo. Elkins² ilustra este punto: "The more diverse... symbols of authority are the greater is the permissible variety of adjustment to them--and the wider the margin of individuality, consequently, in the development of the self."

Rodríguez Castellano³ observa que la actitud de Buero respecto al teatro le aísla, mientras Pujals⁴ nota el cambio causado en Buero a causa de su encarcelamiento. Los dos críticos nos dan la impresión de que Buero es considerado, y se ha considerado a sí mismo, como uno que se desvía. Mencionamos este punto no para usarlo como prueba de la importancia de los que se desvían y los estigmatizados en la obra bueriana sino para avisarle al lector de lo contrario: el hecho de que haya o no influido en Buero su desviación no nos importa, porque lo vital es la situación de sus personajes. Es decir que la preferencia

¹Bugental, James F. T. (Ed.), Challenges of Humanistic Psychology (New York, McGraw-Hill Book Co., 1967), 46.

²Kaplan, Bert (Ed.), Studying Personality Cross-culturally (New York, Harper & Row, 1961), 244.

³Rodríguez Castellano, Juan, "Un nuevo comediógrafo español: A. Buero Vallejo." Hispania, XXXVII (Marzo 1954), 24.

⁴Pujals, Enrique J., Frustración en el drama de Antonio Buero Vallejo (Miami, Rex Press, Inc., 1966), 5.

de Buero por los no normales puede o no puede resultar de los datos de que hablan Rodríguez Castellano y Pujals; lo importante es que por cualquier causa existe una simpatía hacia ellos.

Siguiendo nuestras definiciones, en "En la ardiente oscuridad" podemos considerar que la fealdad supuesta de doña Pepita y la ceguera de los demás personajes, menos el padre de Ignacio, son estigmas. Los que se desvían, ¿son los mismos personajes? No. En realidad, aparece solamente un portador de desviaciones: Ignacio. (Decimos que existe uno basándonos en la obra y sus revelaciones, aunque existe la insinuación de que un ciego fuera del Centro que no intenta mimar a los normales podría ser considerado y tratado como uno que se desvía, también.)

La explicación de la diferencia entre los estigmatizados y el que se desvía es fácil. Primero, los "meanings of objects for a person arises fundamentally out of the way they are defined to him by others with whom he interacts."¹ Y "we see ourselves by taking one of the three types of roles of others."² Estos papeles son los del individuo, del grupo, del otro "generalizado." Aplicando esto al drama, vemos que Ignacio se ve a sí mismo como un estigmatizado porque viene del mundo de los normales donde ha aprendido tal definición. Al contrario, los otros ciegos han estudiado muchos años bajo la influencia de la institución y se creen normales en el Centro. El desuso de los bastones, los juegos, las charlas sobre matrimonios de

¹Blumer, op. cit., pág. 11.

²loc. cit., pág. 13.

un invidente y una vidente, todas éstas son pruebas de la normalidad de los ciegos. A pesar de esto, debemos notar que fuera del Centro no hay salas especiales y los bastones se emplean. Buero inicia el drama con una descripción relevante:¹

Son ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos, que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente, apenas sin vacilaciones o tanteos. La ilusión de normalidad es, con frecuencia, completa, y el espectador acabaría por olvidar la desgracia física que los aqueja, si no fuese por un detalle irreductible, que a veces se la hace recordar: estas gentes nunca se enfrentan con la cara de su interlocutor.

Lo que podemos decir es que los ciegos actuando entre sí en el Centro quieren creerse normales, no estigmatizados; pero fuera del Centro, actúan con los normales los cuales no piensan que los ciegos son normales (como demuestra el padre de Ignacio). Al mismo tiempo, se ve la felicidad de los estudiantes de dejar la "calle" y volver al Centro.

Hasta ahora no hemos aclarado por qué Ignacio es un portador de desviaciones. Otra vez el caso es sencillo. Ignacio es un rebelde en el Centro porque no obedece las reglas, la famosa "moral de acero" y todo lo que ella supone. No sólo Ignacio no rechaza su bastón, sino que usa la palabra "ciego."²

IGNACIO. (Con temor.)--Déjame.

ANDRES.--¿Qué buscas aquí?

IGNACIO.--Nada. Dejadme. Yo... soy un pobre ciego.

LOLITA. (Riendo.)--Te ha salido un competidor, Miguelín.

¹ op. cit., págs. 7-8.

² loc. cit., pág. 12.

.....

MIGUEL.--¡Oh, pobrecito, pobrecito! ¿Quiere que le pase a la otra acera?... ¡Largo, idiota! Vete a reír...

Otra infracción de Ignacio consiste en pensar constantemente en la vista de los normales. Esto se comprueba en sus conversaciones sobre el matrimonio y el hecho de que existe la vista. Al final, doña Pepita lo reconoce así cuando Carlos se niega a considerar la posibilidad de un testigo del asesinato. Otras acciones de Ignacio, la de buscar la verdad y la de vestirse con desaliño, vienen a reforzarse con la actitud de unos estudiantes, mientras se consideran por otros como Carlos, Elisa, doña Pepita, y don Pedro como contra la famosa moral. A lo mejor, es por esas reacciones por lo que Ignacio busca la compañía de algunos al rechazar la de otros cuando es posible:¹

MIGUEL.--Oye, Ignacio. Creo que podrías seguir hablando de esa muchacha vidente que conociste. Elisa y Carlos no tendrán inconveniente.

CARLOS.--Ninguno.

IGNACIO.--A Carlos y Elisa no les interesan estos temas; son muy abstractos.

CARLOS.--Creo que una muchacha de carne y hueso no es nada abstracta.

IGNACIO.--Pero ve. ¿Quieres más abstracción para nosotros?

ELISA. (Con violencia.)--Me disculparéis, pero Ignacio tiene razón; no puedo soportar esos temas. Me voy a acostar.

Antes, mencionamos el papel vital de los dominadores en cuanto a la desviación. En el Centro los dominadores son doña Pepita, don

¹loc. cit., pág. 58.

Pedro, y Carlos. No incluimos a Miguelín entre los dominadores a causa de lo dicho por don Pedro, que Miguelín puede influir en Ignacio pero no si alguien se lo explica. Juana es un caso aparte, porque al principio parece tener poder; pero luego se nota que éste resulta de su asociación con Carlos más que nada. El hecho de que los directores piden la ayuda de Carlos es significativo como consideración de su poder.

Todos los dominadores tienen motivos para calificar a Ignacio de portador de desviaciones--de rebelde, de un "caso típico" sin moral:¹

DOÑA PEPITA.--¿Es algo grave?

DON PABLO.--Es lo de siempre. Falta de moral.

DOÑA PEPITA.--El caso típico.

DON PABLO.--Típico. Quizás un poquitín complicado esta vez. Un muchacho triste, malogrado por el mal entendido amor de los padres. Mucho mimo, profesores particulares... Hijo único. En fin, ya lo comprendes. Es preciso, como en otras ocasiones, la ayuda inteligente de algunos estudiantes.

Doña Pepita y don Pablo tienen interés en el buen renombre del Centro, porque si existe el Centro ellos trabajan y se sienten felices en su "mundo" con la idea de normalidad y servicio social. Notamos esta actitud después de la muerte, tanto como antes, cuando doña Pepita no confiesa lo visto y don Pablo rechaza la idea de un suicidio, afirma la proposición de Miguel, y no se preocupa más. También, sabemos que no han tenido hijos, y juzgando por la edad de ella, no los

¹loc. cit., pág. 23.

tendrán. De esa manera los estudiantes cumplen sus ansias de paternidad, como Carlos reconoce al final. Otro problema sería si su "moral de acero" puede tener cabida en las mutuas relaciones en el Centro en que todos se tratan y se creen normales; porque entonces la fea Pepita y el ciego Pablo se sienten normales.

Mundos

Los ciegos empiezan a aprender en sus relaciones con Ignacio que su miedo y su inseguridad existen y que son distintos de los videntes. La evolución resultante de sus comportamientos, conversaciones, e indumentarias debilitan el poder de la moral y amenazan a los dominadores. Los estudiantes no buscan más que la felicidad y la seguridad, y si alteran el sentido que tienen las cosas para ellos, entonces valorarán al mundo distintamente y actuarán de forma distinta.

Blumer¹ observa que desde "their [los seres humanos] standpoint the environment consists only of the objects that the given human beings recognize and know." Es necesario pensar en las cosas como diferentes para comprender su conducta. Así, al principio, cuando los ciegos utilizan la terminología "vidente" - "invidente" están reaccionando típicamente² porque intentan dos cosas:

- 1) una revaloración de las limitaciones de los normales, y
- 2) la actitud ambivalente de no verse estigmatizados.

¹op. cit., pág. 11.

²Goffman, op. cit., pág. 11.

Miguel¹ da otro ejemplo de esto: "¿Concebimos la vista? No. Luego la vista es inconcebible. Luego los videntes no ven tampoco." Pero lo que suelen hacer los estudiantes es conocer su mundo por el tocar y el oír y el sentir, no por el pensar.

Fuera del Centro, los estudiantes se relacionarán con los normales que los consideran distintos; pero si los ciegos tienen otro sentido de la situación influido por la moral de acero, a sus interacciones les falta un factor básico: el tomar, y el comprender, el papel del otro.² Más tarde, respecto a Ignacio, los ciegos empiezan a entender cómo les consideran los normales, y aún empiezan a reconocer la existencia de la vista que les falta. El indicio de un cambio de un "mundo" a otro explica las alteraciones en la indumentaria, la seguridad, el uso de la palabra "ciego," y las conversaciones. Un ejemplo³ es una conversación entre Juana y Carlos a principios del segundo acto:

CARLOS.--¿Y tú? (Sonriendo.) Vamos, sincérate conmigo...
Siempre lo hiciste.

JUANA.--No sé que pensar... Me considero parcialmente culpable.

CARLOS. (Sin entonación.)--¿Culpable?

JUANA.--Sí. Ya te dije que el día de la apertura logré disuadirle de su propósito de marcharse. Y ahora pienso que quizá hubiera sido mejor.

CARLOS.--Hubiera sido mejor: pero todavía es posible arreglar las cosas, ¿no crees?

¹Buero Vallejo, op. cit., pág. 38.

²Blumer, op. cit., pág. 9.

³Buero Ballejo, op. cit., pág. 33.

JUANA.--Tal vez.

CARLOS.--Ayer tuve que decirle lo mismo a don Pablo... Es sorprendente lo afectado que está. No supo concretarme nada; pero se desahogó confiándome sus aprensiones... Encuentra a los muchachos más reservados, menos decididos que antes. Los concursos de emulación en el estudio se realizan ahora mucho más lánguidamente... Yo traté de animarle. Me causaba lástima encontrarle tan indeciso. Lástima... y una sensación muy rara.

JUANA.--¿Una sensación muy rara? ¿Qué sensación?

CARLOS.--Casi no me atrevo a decírtelo... Es tan nueva para mí... Una sensación como de... desprecio.

Un poco más tarde, Andrés y Miguelín¹ muestran la evolución estudiantil:

ANDRES. (Reservado.)--Acaso tengas razón... Yo he pensado también mucho en esas cosas. Y creo que con la ceguera no sólo carecemos de un poder a distancia, sino de un placer también. Un placer maravilloso, seguramente. ¿Cómo supones tú que será?

(MIGUELIN, que no ha perdido del todo su aire jovial, desemboca en la terraza por la izquierda. Pasa junto a ELISA, sin sentirla--ella se mueve con ligera aprensión--, y llega al interior a tiempo de escuchar las palabras de IGNACIO.)

Aún doña Pepita² nota la evolución:

DOÑA PEPITA.--¡Se ha caído usted ya dos veces, Miguelín! Esc está muy mal. Y a usted, Andrés ¿qué le pasa? ¿Por qué no se lanza?... Vaya. Otro que se cae. Están ustedes cada día más inseguros.

En el último acto,³ Juana busca a Ignacio, mientras Elisa y Carlos se hablan. Esta situación es otra prueba de la evolución:

¹loc. cit., pág. 37.

²loc. cit., pág. 47.

³loc. cit., pág. 57.

JUANA.--¡Ignacio? (ELISA abre la boca. CARLOS le aprieta el brazo para que calle.) Tampoco está aquí. Dónde estará el pobre...

.....

ELISA. (Emocionada.)--¡Carlos!

CARLOS.--Calla.

ELISA.--¡Oh! ¿Qué te pasa? No estás normal... Yo no hubiera podido resistirlo.

CARLOS. (Casi sonriente.)--Si no ocurre nada, mujer... Otra... Otra que busca al pobre Ignacio, que le llama por las habitaciones... Nada.

ELISA.--No te entiendo. No sé si estás desesperado o loco.

El fracaso aparente de este proceso de evolución después de la muerte de Ignacio se explica de la misma manera que Castellano¹ explica el comportamiento de los españoles después de la guerra civil: "no saben qué hacer con una realidad nueva que se abre entre ellos y para la que no están acostumbrados."

El único representante del mundo normal es el padre de Ignacio. Por medio de su acción recíproca y su conversación con los del Centro, en el primer acto, observamos que no sabe ponerse en el papel del ciego y comprender su concepto del mundo: "que los videntes tratan a veces de imaginarse nuestra desgracia, y para ello cierran los ojos... ¡Pues en ese horror y en esa locura estamos sumidos nosotros! ... ¡Sin saber lo que es!"² Lo comprobamos en la manera insegura con que trata a Ignacio y en la falta de amor entre ellos. También lo

¹op. cit., pág. 36.

²Buero Vallejo, op. cit., pág. 61.

comprobamos en su sorpresa ante los actos de los ciegos y su empleo de los términos "vidente" - "invidente." Es decir, que el padre reconoce la definición normal de un vidente--una persona que tiene doble vista--mientras no comprende la definición (aunque inconsciente) de los ciegos: un vidente goza de doble vista y un invidente tiene vista normal. Así, los ciegos se creen normales porque conocen su mundo, y piensan que los videntes conocen el mundo doblemente. El padre de Ignacio no entiende esta actitud y para él los ciegos no son más que "pobrecillos."

El mundo de la desviación es el mundo de Ignacio dentro del Centro. Una vez más, hay que destacar el peligro de afirmar que Ignacio es un portador de desviaciones en el mundo normal, aunque lo quisiéramos implicar; porque Buero no nos da la oportunidad de observarle más que en el Centro. Lo que sí podemos averiguar es que Ignacio se basa en la definición de la ceguera que trae del mundo normal, una definición formada normalmente. La aplicación de la moral por los dominadores es lo que le corona a Ignacio con el calificativo de rebelde--de portador de desviaciones.

Los problemas de esta situación respecto a la realidad dependen de lo ya dicho y de un punto más: los valores de los diferentes mundos.

Valores

Un valor es un concepto que ordena la experiencia y determina una parte de la interpretación de la realidad del mundo. Aunque cualquier valor no es ni bueno ni malo en sí, debe conducir al bien de una

persona. Es decir, que formamos los valores por medio de nuestras relaciones con otros seres y sus reacciones a nuestros valores. Por eso, aunque necesitamos poder escogerlos, la adquisición de los valores nos ha enseñado algo sobre las consecuencias de su empleo. Este uso de un valor no admite dudas, sino requiere la consistencia con la interpretación que una persona tiene de sí misma y de la realidad. El resultado de ese proceso muestra que la conducta durante un período de tiempo debe revelar lo que uno cree que es y lo que cree que debe ser (sus valores).

"En la ardiente oscuridad" manifiesta algo de los valores del mundo normal del padre. En toda sociedad la familia, y sobre todo el padre, influye mucho en el desarrollo del individuo y consecuentemente en el desarrollo de sus valores. Se dice que el padre generalmente es el vehículo que lleva los valores de la sociedad a la familia. Dado que falta entendimiento entre Ignacio y su padre, e Ignacio parece rechazar a éste, podemos concluir que aquél también rechaza los valores de su padre; porque su experiencia en el mundo normal le ha demostrado que tales valores normales no conducen a su bienestar. Ha aprendido que uno puede ser considerado "anormal. Todos lo estamos."¹

Así, los valores de Ignacio no son los del mundo normal. Se revelan a lo largo de la obra: la verdad, la autenticidad, la fe, la esperanza, la bondad, la compasión. Tales valores influyen en su actitud frente a la angustia y el sufrimiento porque

¹loc. cit., pág. 19.

- 1) considera la verdad y la autenticidad consigo mismo de suma importancia, y
- 2) tiene fe y esperanza en la luz tan misteriosa (la verdad) y la posible visión metafísica de la muerte.

En cuanto a los valores de los otros personajes, hay notables puntos. Las cosas que les importan más son el orgullo, la seguridad, y la felicidad. Rechazan el sufrimiento y la angustia, mientras dejan prosperar la hipocresía, el egoísmo, la ilusión, la falta de comunicación, y el matrimonio sin amor. Tales son sus valores.

Implicaciones De Las Acciones De La Obra

La obra que acabamos de analizar tiene su propia realidad; pero en cuanto a que sean paralelos los comportamientos a los que ocurren en el mundo actual, lo expresa Magaña de Schevill¹ al escribir que para "Bueno Vallejo, la realidad idealizada o 'soñada' puede ser superior pero, para ser auténtica, deberá fundirse con la realidad concreta."

El hecho de que "En la ardiente oscuridad" sólo estuvo en cartel nueve días en Barcelona antes de que la protesta de los ciegos y la mayoría de los críticos forzasen su retirada, sugiere dos posibilidades. Una es que no la entendían como nosotros lo intentamos en este análisis, y la creían perjudicial. Otra es que sus conexiones con el mundo actual eran demasiado fuertes. Lo que nos queda por afirmar es que en cuanto son paralelos las interacciones y los valores del drama con la realidad, nos enfrentamos con serios problemas.

¹op. cit., pág. 7.

Estas conexiones con la realidad se refieren a las limitaciones de los derechos humanos para quienes llegan a ser estigmatizados o portadores de desviaciones. Al mismo tiempo, hay cuestiones sin solución: ¿por qué hay ciegos cuando otros no valen más pero tienen "un poder misterioso que emana de sus ojos y con el que pueden abrazarnos y clavarnos el cuerpo sin que podamos evitarlo?"¹ Otra cuestión es la imposibilidad de las relaciones (por ejemplo, entre Carlos e Ignacio, Ignacio y su padre) sin la mutua comprensión. Para que ella exista es necesario que uno tome el papel del otro. (Y lo hace el público durante la escena oscura al final.)

Lasko² afirma que cuando uno "becomes aware of how he lives, of what he values, and of what his conditionings are, then the basis for a value reorganization and change will be established." Hay indicaciones de tal proceso en la obra en la evolución de los estudiantes, antes de la muerte de Ignacio, y en la evolución de Carlos al final. El problema es que el mundo real necesita a los Ignacio para que la muchedumbre tenga la oportunidad de aclarar y tal vez cambiar sus valores.

En el sentido de que puede haber una errónea interpretación de los resultados morales de nuestros actos, "En la ardiente oscuridad" destaca la responsabilidad de los videntes, del mundo normal, de tener una sensibilidad con los defectos propios y de estar preparados para usar sus vidas reparando los "daños que cada uno, como individuo

¹Buero Vallejo, op. cit., pág. 36.

²Bugental, op. cit., pág. 248.

y como miembro de la sociedad, hace a los demás y al mismo Hombre."¹

Otras cuestiones serían la falta de valores de Ignacio en el mundo real y la abundancia de valores de los demás. Y, volviendo a los cinco derechos del ser humano (el orden para juzgar el resultado de varias alternativas, la esperanza, el poder de escoger, la libertad de emplear las selecciones, y la confianza que la sociedad ofrece los medios de cumplir las aspiraciones), podría insinuarse que tales derechos deben cumplirse no en un mundo mentiroso sino en un mundo auténtico.

¹Borel, Juan-Paul, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buero Vallejo (Barcelona, Ayma, S. A., 1963), 19.

LAS MENINAS

Este drama trata de los problemas de Velázquez a causa de pintar una desnuda y de retratar a los personajes de la Corte como eran--feos y sin nobleza. Velázquez es traicionado por su mujer, dudosa y celosa, su primo religioso (fanático), Nieto, doña Marcela, y el enano Nicolasillo--todos seres que sufren o de egoísmo o de falta de confianza en sí mismos. Mientras este problema se desarrolla, llega a casa de Velázquez un viejo casi ciego--Martín--a quien Velázquez pintó hace años y quien comprende las ideas que Velázquez encierra en su pintura. Martín ha cometido crímenes según la ley, que no le importan a Velázquez. Pero mientras Velázquez se defiende, aprende que Martín ha muerto intentando la evasión. La intervención de la princesa María Teresa salva a Velázquez y éste puede pintar "Las meninas."

Significación De La Obra

"Las meninas" se estrenó en 1960, y su título refiere claramente a la pintura final: resulta un augurio. Más que esto, el título representa la concepción de Velázquez: una España serena y llena de tristeza, el valor de lo sencillo y "los sencillos," la salvación por la luz (la verdad). Todas estas ideas tendrán repercusiones en nuestra conclusión respecto a las implicaciones de "Las meninas."

También tendrá repercusión el género, aunque es muy difícil limitarnos a un género específico. Buero escribe "Fantasía velazqueña" en la introducción. Esta terminología nos hace reparar en la idea de un capricho de la imaginación que une la historia, la realidad, y la probabilidad. Tal definición, como la de Torrente¹--"una hipótesis dramática libre"--implican la actualidad posible, pero no

¹op. cit., pág. 392.

verificada, de la obra.

Al mismo tiempo, es posible considerar que el drama es un cuadro pictórico-dramático del Madrid de 1656 o un cuadro pictórico-ideológico del Madrid de 1960. Es decir que las artes (la lisonja, la dificultad de ser libre e individual), el Gobierno (coronado por la mentira), la Iglesia (la religión supersticiosa, exagerada, mal usada), los no normales (manipulados y limitados) de 1656 existen actualmente, aunque de otra forma. Podremos ampliar este punto más tarde al tratar los no normales y sus valores tanto como los de los normales.

Otra consideración en cuanto al género, es si tiene que ver con lo social, lo ético, lo trágico, o lo imposible. Existen características de los cuatro tipos y lo trágico y lo imposible dominan. Por ejemplo, Pedro, Martín, Velázquez, Juan, los enanos, las meninas, todos viven en un mundo algo cerrado en que hay felicidad negada o muerte. Además, cuenta la situación social, la esperanza con la fe y la duda, y los protagonistas libres de una obra trágica. Y el efecto del coro (que tienen Martín, los enanos, las damas), la música, y la máscara (los no normales, la ambigüedad de los datos para insinuar una referencia a la actualidad) figuran entre los aspectos trágicos.

A pesar de que hemos notado tantas cualidades trágicas, tenemos que reconocer también la gran fuerza de "lo imposible." El drama encierra la idea de la verdad imposible, la imposibilidad de vivir (porque otros no nos hacen caso), la pasión de lo imposible (en un mundo o sociedad que crea lo bello, lo bueno, etc.), la política que no comparte los deseos del pueblo, la guerra militar, mientras el

egoísmo individual reina. Todas estas observaciones sobre lo imposible serán más claras al discutir a los estigmatizados y a los que se desvían.

Personajes Normales Y No Normales

Los enanos Mari Bárbola y Nicolasillo son estigmatizados a causa de sus aspectos físicos. Lo son también Martín y Pedro. El aspecto físico de Juan--en el sentido de que se insinúa que es negro--puede bastar para su clasificación de estigmatizado. Pero, al mismo tiempo, hay que entender que las personas que le conocen saben que fue esclavo, y su mala gana al aceptar su libertad elimina la necesidad de que sea "diferente" físicamente. Lo único preciso para su estigmatización es que la gente le conoce y le niega los derechos de un ser libre. Si reparamos en el comportamiento "adecuado" y en los vestidos de las meninas, Agustina e Isabel, podemos decir que ellas son estigmatizadas en el sentido de que no tienen los derechos de las infantas.

Al lado de estos estigmatizados, hay tres portadores de desviaciones: Velázquez, María Teresa, y Pedro. En el caso de María Teresa, ella no obedece la regla--la etiqueta--de la Corte; sino busca la verdad, rechaza las fiestas, recorre el palacio sin séquito, y visita a Velázquez. Las reglas que viola Pedro son más complejas; porque en el caso del robo, no condenó al culpable por una razón: estimaba a su padre. Así, su licencia de galeras es un fraude impuesto por la escasez de alternativas de acción. Sus otros "crímenes," la matanza del capitán y las algaradas en la Rioja, son actos de un

rebelde que ve seriamente limitados los derechos humanos y las alternativas aceptables para alcanzarlos.

Nuestro tercer portador de desviaciones tiene una larga lista de infracciones:

- 1) la preferencia por la verdad, la justicia, la igualdad;
- 2) el disgusto hacia la corrupción y la opresión de la Inquisición;
- 3) la falta de adulación al rey durante treinta y tres años;
- 4) la fidelidad a su mujer;
- 5) el deseo de llevar la cruz de Santiago por merecerla;
- 6) el ser el único que trata bien a los enanos;
- 7) el rechazo de la esclavitud en pro de la libertad.

Otra vez reiteramos que son los dominadores quienes imponen las reglas y por eso deciden la normalidad, la estigmatización, y la desviación. Entre los normales (doña Marcela, don Diego, doña Juana, Mazo, Nieto, Nardi, el Marqués, y el rey Felipe IV), los dominadores son los siguientes: el rey, los hidalgos (representados por el Marqués), los cristianos viejos (representados por Nieto y la Iglesia). Aunque parezca tener poder Nardi, si pensamos críticamente su situación, afirmaremos que no lo tiene y que es más bien controlado por los verdaderos dominadores como el Marqués; porque el artista en la Corte no ocupa un papel de envidioso ni de dominador.

Mundos Del Drama

Ya que sabemos quienes son los normales, los no normales, y los dominadores, es posible referirnos a sus mundos y sus motivos para la acción.

La manera en que podemos describir el mundo normal es por lo que ven los normales, sobre todo los dominadores. La cualidad sobresaliente de tal análisis es un mundo o una sociedad gobernados y controlados por los caprichos de los dominadores. Un buen ejemplo es el comentario del Marqués:¹ "Aprended, don Diego que tal descontento no puede existir en Palacio; luego no existe." Su concepto del mundo consiste en que mientras todo les vaya bien no hay problema; y si no todo les va bien, entonces la responsabilidad es de otros, de sacrificarse para mejorar el mundo. Es curioso que los normales no saben--ni siquiera lo desean--ponerse en el papel de aquellos con quienes se relacionan. Así doña Marcela y doña Juana no penetran en el mundo de Velázquez, ni tampoco lo hacen Mazo, Nardi, Nieto, el Marqués ni el rey. Este rechazo prohíbe toda auténtica relación entre ellos.

En el mismo ambiente existen otros dos mundos. El mundo de los estigmatizados es un mundo de privaciones. Mari Bárbola ha aprendido por medio de la acción mutua que es fea y "diferente" y que tiene poco poder. Se resigna a su destino; mientras Nicolasillo, todavía joven, está en el proceso de aprender que le tratarán como a un animal:²

MARI BARBOLA.--Has sido muy descortés con don Diego.

NICOLASILLO.--Me ha llamado perro.

¹Buero Vallejo, Antonio, Las meninas (Madrid, Escelicer, S. A., 1961), 40.

²loc. cit., pág. 52.

MARI BARBOLA.--Pero es el único que no nos trata como a perros.

[NICOLASILLO.¹--No te quejes. Tú, de no estar aquí, irías por las ferias.

MARI BARBOLA.--También aquí somos gente de feria.]

NICOLASILLO.--¡Yo no soy de tu raza! ¡Y ya soy casi un hombre! ¿Qué te crees? (Se golpea el pecho.) "Vista de Lince" ha intervenido ya en cosas de mucha discreción porque ve y oye de lejos. [Si yo te dijera...

MARI BARBOLA.--¡Mal oficio!

NICOLASILLO.--¡Oficio de hombres, boba!

.....

NICOLASILLO.--(Casi gritando.) ¡Yo beso cuando quiero a doña Isabel, y a doña Agustina! [Y una vez... ¡a la misma reina besé! ¡Sí! Y dijo que... que nunca había visto a un niño más lindo y que... y que...]

MARI BARBOLA.--Sólo a dos perros del rey, hijo mío. Porque tú no eres un niño...

NICOLASILLO.--¡Yo soy un niño, un niño!

(Tal vez Nicolasillo sabe inconscientemente su futuro cuando trata a León de la misma manera en que los normales van a tratarle a él.)

El rechazo y la falta de libertad de Pedro y Martín son obvios: tienen que mendigar para sostenerse, la gente murmura o sospecha de ellos, tienen miedo y odio a las fuentes del poder. La situación de las meninas se trata con más ímpetu en la pintura y la idea ya mencionada que ella encierra. Pero el mundo de Juan es distinto. El vive con el conocimiento de que fue preciso un trueque para ganar su

¹En las citas de las obras buerianas, si no ofrecemos otra explicación, se puede suponer que las partes entre corchetes representan lo que fue eliminado para la representación de la obra para conformarse al horario fijo.

libertad y que la gente le trata bien sólo a causa de la intervención del rey y su poder. ¡Qué precaria debe juzgar su libertad! Cuando él y Mazo acompañan a Velázquez para contemplar la Venus, hace un esfuerzo especial para no adelantarse a Mazo. Y Juan, al final, bajo la ira de Velázquez, repite "mi amo." Es decir, que somos testigos de un mundo de seres que son utilizados, y esa conciencia hace inseguro su mundo. Y en cuanto a tomar el papel de otro, ellos casi siempre se ven por los ojos ajenos (mientras los normales no hacen caso de su situación).

El mundo de la desviación en "Las meninas" está poblado por rebeldes quienes tienen conciencia de la posición de los otros. La gran diferencia entre ellos y los normales es que sus experiencias les han enseñado otras aspiraciones u otras alternativas para alcanzar las mismas aspiraciones de los normales. Como ejemplo, podemos destacar a María Teresa. Ella y su padre quieren la paz. Sin embargo, el rey está contento con las instituciones y las normas "incomovibles." La experiencia de María Teresa le permite conocer el fracaso de estos medios, y de esa manera viene a ser una rebelde. Vale la pena observar que los fines que valoran Pedro y Velázquez tampoco difieren mucho de los fines de los normales. Lo que sí pasa es que observan su sociedad con otra perspectiva y naturalmente actúan distintamente.

Valores

Al mismo tiempo hay que darse cuenta de los valores predominantes en los tres mundos. Reinan el placer, la superstición, el orgullo, el egoísmo, la hipocresía, la mentira o el silencio, y el favoritismo.

Estos valores causan la falta de sanción o aún la falta de una uniforme reacción:¹

D.^a JUANA.--(Deshecha.) ¿Qué va a ser de ti?

VELAZQUEZ.--Entre nosotros nunca se sabe cuál será el castigo... Si una reprimenda o la coraza de embrujado.

Luego, ante el rey, se nota de nuevo esta falta:²

VELAZQUEZ.--[Bien razonado, primo. Decídme ahora:] Si se exponen pinturas escandalosas por persona diferente de quien las ejecutó ¿la castigarías con igual severidad?

.....

VELAZQUEZ.--Sólo insinúo, señor, que mi pariente ha sido víctima de su propio celo y que es forzoso que no haya entendido la orden. De lo contrario, no veríamos en algunos aposentos de Palacio ciertas mitologías italianas y flamencas no más vestidas que la que yo he pintado.

.....

EL REY.--Represento aquí al Santo Tribunal y puedo aclararos que no hay inconsecuencia. Lo que decís demuestra justamente los criterios de prudencia con que ejerce su vigilancia. Ante el mérito de esas obras, el hecho de estar ya pintadas y los recatados lugares donde se encuentran, puede tenerse alguna benignidad. Sus autores, además, no son españoles, y mal podríamos imponerles normas que no les atañen.

Más que la falta de sanción y la falta de reacción uniforme, estos valores originan la utilización de los que se desvían y de los estigmatizados.

La repercusión de esta normalidad para los estigmatizados es que ellos dan valor supremo a la existencia física y la felicidad del

¹loc. cit., pág. 96.

²loc. cit., págs. 104-5.

momento. Por eso, las meninas no obedecen la etiqueta cuando pueden evitarlo y los enanos espían o traicionan--cualquier cosa que les acerque más al mundo de los normales.

Para los portadores de desviaciones importan la fidelidad, la verdad, la justicia, la libertad, la igualdad humana, y el pensamiento. Los tres que se desvían sin duda podrían alcanzar el éxito en un mundo normal; pero tienen la peculiaridad de preocuparse por "el otro," una diferencia que les fuerza a rechazar los valores normales. Lyon¹ expresa el dilema de Velázquez (y consecuentemente de María Teresa y Pedro): "isolation is not that of the artist in an unsympathetic environment but that of an honest, compassionate, liberal-minded humanist in a society where hypocrisy and formalism conceal spiritual poverty and decay."

Implicaciones

No sería suficiente ni justa nuestra declaración de que "naturalmente" esta obra contiene implicaciones con la actualidad. Reparemos un momento en las ideas de otros críticos. Pujals² observa que en "temas de perspectivas históricas como 'Un soñador para un pueblo' y 'Las meninas,' los pensamientos y las ideas responden adecuadamente al testamento social de sus principales figuras."

Domenech³ nota que las preocupaciones de Velázquez son las "de

¹Lyon, J. E. (Ed.), Hoy es fiesta (Boston, D. C. Heath Company, 1966), 30.

²op. cit., pág. 19.

³Domenech, Ricardo, "Inciso sobre teatro: 'Las meninas,' un drama históricamente representativo." Insula, XVI (Enero 1961), 4.

los escritores, de los intelectuales y de los artistas de nuestro tiempo." Buero¹ se refiere a la obra y a Velázquez y dice que

The play attempts to show throughout that a man of superior intellect can feel lonely and misunderstood in a world of lies, prejudices, superstitions and social taboos which he cannot accept. In such a state of forlornness he found one of those select men in that era who began to doubt the traditional values and ideologies and ask themselves about their own responsibility for the suffering of those less fortunate.

Una consecuencia de todo esto se relaciona con los derechos humanos. Falta el orden para que uno juzgue bien el resultado de sus acciones. Si decimos que existe la oportunidad de escoger alternativas para cumplir las aspiraciones, tenemos que añadir que muchas de tales alternativas no son juzgadas normales o no son permitidas a todo el mundo (es decir, a los no normales), con la limitación resultante de un derecho humano. Una vez más se destacan las limitaciones impuestas en la vida de los no normales al pensar en los valores normales que sirven para continuar un "círculo vicioso" de poder y normas. Otra repercusión ofrecida al mundo actual es la ilustración de la acción posible cuando dos personas toman el papel del otro y se comprenden (y la acción frustrada cuando falta el entendimiento mutuo).

¹Rodríguez Castellano, Juan, "Introducción" a Las meninas de Antonio Buero Vallejo (New York, Charles Scribner's Sons, 1963), 8.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

Esta tragedia es otra obra que combina lo histórico con lo posible. Tiene lugar en el París el verano y el otoño de 1771. La obra comienza con Valindín y la Priora del Hospicio de los Quince Veintes discutiendo el propósito de Valindín de llevar a seis ciegos para actuar en la feria. A pesar de varias interpretaciones de la posibilidad del plan, los ciegos se ponen de acuerdo y se van a casa de Valindín donde conocen a su "mujer" Adriana. David le causa problemas a Valindín, porque cree que los ciegos son capaces de la verdadera música y porque se entera del sentido de las ropas. Cuando Valindín le amenaza con el encarcelamiento, David cede y toca. Valentín Haüy les oye y ve, y se indigna--lo que causa el disgusto de los demás. Entretanto, es obvio que Donato y David aman a Adriana y que ella favorece a David. El se venga de Valindín una noche y es traicionado por el celoso Donato. El resultado--dado por Valentín años más tarde--es la muerte de David, la locura de Donato, y la creación de las letras Braille por Haüy.

Clasificación De La Obra

Con el estreno de "El concierto de San Ovidio" en 1962, volvemos al ambiente trágico en la obra bueriana. A pesar de que hallamos lo ético en el mismo subtítulo ("parábola en tres actos"), lo social (la validez histórica), y "lo imposible" en esta obra, ponen de relieve las características de lo trágico.

Buero da mucha importancia a la idea de una situación cerrada muy compleja. Primero, aprendemos que los ciegos no pueden curarse y que Francia pasa hambre, un dato que limita severamente la situación de los pobres (Catalina, Bernier, Adriana). Para los ciegos, esto significa que tienen que tocar para comer y por eso Valindín no encuentra mucha oposición para su contrato. Aunque Valindín se aprovecha de los ciegos y de otros, insiste en que los firmantes no pueden incumplir el contrato y en que los otros, sin contrato, deben

obedecer igualmente. Más tarde, los celos de Donato limitan aún más su situación, mientras la comprensión entre Adriana y David va cambiando también sus relaciones con los demás. Una atmósfera cerrada adicional es la necesidad de actuar constantemente en un mundo de videntes o de dominadores donde al ciego no se le cree humano y el desvalido no tiene poder.

Quizás las numerosas referencias al destino sirvan para acentuar la situación cerrada. Pero, una vez más, Buero nos lleva a la impresión de que son los actos de los personajes lo que conducen a la tragedia. El resultado para estos personajes es la falta de felicidad, la muerte física de David y Valindin, y la muerte espiritual e intelectual de Donato.

La catástrofe misma trae el horror y la piedad, tanto en el momento de la muerte de Valindin como en la presión de David. Además, el extremo del sentimiento de pérdida de Adriana y el fin de David y Donato añaden lástima. Aún más lástima procede del conocimiento de que los personajes actúan a causa de la situación social que delinearemos detalladamente al analizar los "mundos" de la obra.

Los comentarios sobre el aspecto trágico de "El concierto de San Ovidio" no serán completos si dejamos de mencionar la esperanza con la fe y la duda y las tres cualidades permanentes de la tragedia: el coro (los ciegos rezando en el Hospicio, el público en la feria, Haüy al final), la música (el concierto, la música que se oye fuera de escena, los garrotes), y la máscara (la ceguera y la ambigüedad).

Otra observación es que la estructura destaca las ideas relacionadas con la normalidad, la estigmatización, y la desviación. En

primer lugar, existe un ambiente de frustración, tensión, y limitación. En segundo lugar, el título se refiere a la "presentación" de los ciegos--una parodia, no un concierto--y a una fecha histórica en el sentido de que inspiró a Haüy el invento de las letras Braille. Dentro de la obra, los movimientos y las expresiones vocales y faciales manifiestan la idea de "diferencia" y de control. Otro aspecto es que el asesinato de Valindin ocurre en la oscuridad, una situación parecida a la de "En la ardiente oscuridad." También, las relaciones subordinadas de Valindin--con Adriana, Bernier, Lefranc, Catalina, y otros--muestran que el drama no sólo concierne a los ciegos. Las palabras, la música, los contrastes--todo subraya el ambiente de feria y desdicha, de lo normal y de lo no normal.

Los Normales, Los Estigmatizados, Los Portadores
De Desviaciones, Y Los Dominadores

Entremos en el drama para discutir a los personajes y sus categorías. Esta obra contiene a varios normales: Valindin, la Priora, Sor Andrea, Sor Lucía, Lefranc, Latouche, Dubois, los burgueses, las damiselas, el barón de la Tournelle, y el personaje invisible--Melania de Salignac. Nos atrevemos a declarar que Melania es una normal porque ella lee, toca, y hace las otras cosas que David desea para ser normal. Además, Adriana observa justamente que ella sería rica y su riqueza podría comprar las oportunidades y los derechos en una sociedad normal.

Muchos de estos personajes normales no cumplen papeles sobresalientes. Así, tendremos más interés en los dominadores: Valindin, la Priora, y el barón de la Tournelle. El poder de la Priora es menor

que el del barón y Valindin, y resulta de su trabajo en el Hospicio. En distintas partes del drama, sabemos que el ser caballero permite lucir una espada, aunque tal caballero no sea noble ni bueno. Una conversación entre Valindin y Adriana¹ nos provee un ejemplo.

VALINDIN.--... siempre hace falta un profesor... Yo lo he tenido por fortuna en el señor barón de la Tournelle. ¡Dios le bendiga! Sin él nada habría podido empezar cuando dejé la Marina. Pero él tuvo la bondad de incluirme en las nóminas de la casa real, y gracias a ese empleo pude defenderme los primeros años... (Ríe.) Bueno, aún lo cobro, y no viene mal. ¡Dios bendiga a nuestro rey!

ADRIANA.--Nunca me has dicho cuál es tu empleo.

VALINDIN. (Ríe y baja la voz.)--Peluquero de un principito que iba a nacer. [Ni siquiera recuerdo su nombre:] el pobre nació muerto.

ADRIANA. (Riendo.)--¿Y le habrías peinado?

VALINDIN.--Claro que sí. En la Marina se aprenden muchas cosas. (ADRIANA ríe.) Ríete pero gracias a eso llevo espada. (Da un monotezo en el pomo.) Los peluqueros reales pueden llevarla... [(Se acerca.) Nuestro hijo la llevará también, aunque sea de cuna humilde... (Ella elude su mirada.) Porque el dinero valdrá tanto como la cuna cuando sea hombre, ya lo verás. ¡Y tendrá dinero!

Y vemos que el ser caballero conduce al poder y la influencia (como la del barón en el Hospicio y la de las cartas secretas):²

BERNIER.--... Les he oído hablar de vos en el café.

DAVID.--¿A quiénes?

BERNIER.--A él... y al señor comisario de Policía. ¿Sabéis

¹Buero Vallejo, Antonio, El concierto de San Ovidio (Madrid, Escelicer, S. A., 1968), 25-6.

²loc. cit., pág. 91.

lo que es una carta secreta?

DAVID.--No.

BERNIER.--Un papel que firma el rey para encerrar a alguien sin juzgarlo. Las venden caras. Y a veces también las regalan.

DAVID.--¿Las venden?

BERNIER.--Ellos creen que no se sabe, pero venden demasiadas... y se sabe. El padre viejo que estorba, el marido celoso... ¡Hala! ¡A pudrirse a la cárcel!

DAVID.--¿Será posible?

BERNIER.--Todo es posible para quien lleva espada. Y el señor Valindín [la lleva, aunque no es de sangre noble. Tiene protectores en la corte y] es hombre peligroso. Yo le oí que... si le fastidiabais más de la cuenta... os metía en chirona con una carta secreta.

Valindín¹ sabe que tiene poder y cree que "el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo!"

Los personajes restantes, menos Valentín Haüy, pueden ser clasificados como estigmatizados. En el caso de Bernier, Catalina, y Adriana, sus estigmas son más sociales que físicos. Es decir, que los tres son pobres, y Catalina y Bernier demuestran su carácter pueblerino. Adriana es conocida como ramera y por eso no es normal. Los otros seis son estigmatizados debido a su ceguera; y, en el caso de Donato y Nazario, a causa de la fealdad ocasionada por las viruelas.

El último grupo, los portadores de desviaciones, incluye a David, Adriana, y Haüy. David deja de obedecer la regla de los ciegos y lo

¹loc. cit., pág. 63.

sabe:¹ "Siempre habré pensado yo lo que no os atrevíais a pensar. Siempre aprenderé yo cosas que vosotros no os atrevéis a saber." Su amigo Donato² analiza la desviación de David, también:

DONATO.--Es conmigo con quien se ha enfadado. El dice que Dios no puede haber querido nuestra ceguera.

ADRIANA.--¿No estará mal de la cabeza?

DONATO.--En el Hospicio hay quien lo piensa.

ADRIANA.--¿Y tú?

DONATO.--¡Yo le creo! Dicen que está loco [porque sabe más que ninguno de nosotros,] porque piensa cosas que nadie se atreve a pensar.

Otra falta de David dentro del Hospicio es que pasa largas temporadas sin mendigar.

Fuera del Hospicio, David sigue siendo un portador de desviaciones, al principio por revelar sus ilusiones y luego por actuar para defenderse. Él mismo³ dice que soñaba

con la música, y que amaba a una mujer a quien ni siquiera conozco... Y también soñé que nadie me causaría ningún mal, ni yo a nadie... ¡Qué iluso! ¿Verdad? Atreverse a soñar tales cosas en un mundo donde nos pueden matar de hambre, o convertirnos en peleles de circo, o golpearnos... o encerrarnos para toda la vida con una carta secreta.

Es interesante que el asesinato--un acto de desviación que pertenece al mundo normal tanto como al mundo estigmatizado--supone la pérdida de su libertad, de su amigo, de su amiga, de su música, de su vida. Pero es "un acto de su voluntad que lo reivindica como hombre

¹loc. cit., pág. 19.

²loc. cit., págs. 39-40.

³loc. cit., pág. 101.

completo en un mundo cerrado..."¹

La explicación de la desviación de Adriana y Haüy es más sencilla. Vemos la acción disgustada de Haüy ante el espectáculo de los ciegos. Luego Valindin² observa que es un "misántropo en esta edad de filántropos!" Es decir, que su interés por los ciegos y su maltrato es una desviación. Por su parte, Adriana se desvía al interesarse por los ciegos y al rechazar a Valindin y lo que él la ofrece.

Mundos

Las maneras en que estos personajes definen sus mundos varían. Dado que Valindin y la Priora son los dominadores normales que observamos más, trazaremos el mundo normal por sus ojos. Un aspecto de su organización del mundo es que predomina la idea de clases distintas con derechos y poderes desiguales. Aún el Hospicio con su emblema y su uniforme

significa que la sociedad tiene 'sus' ciegos--como algunas damas tienen 'sus' pobres--porque los necesita, para ejercer tranquilamente su 'bondad.' La crítica de la moral burguesa y paternalista aparece mucho más clara en esta obra que en las anteriores.³

Valindin reitera constantemente que se cree bondadoso con los que trabajan para él. Y aunque no ocurrió en tiempos de la Priora, es sabido que durante épocas más prósperas los oficiales del Hospicio

¹Vázquez Zamora, Rafael, "En el Goya, los trágicos ciegos de Buero Vallejo: 'El concierto de San Ovidio.'" Insula, XVII (Diciembre 1962), 16.

²Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 71.

³Borel, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 14.

reprimieron el lujo en el vestir de los lisiados.

Dado que los normales creen que algunos deber ser dominadores-- y ellos lo son de una forma u otra--, van a París o a Versalles por si consiguen algo; porque su experiencia les ha enseñado que tal conducta tendrá éxito. Al mismo tiempo, los representantes de la ley deber su puesto a los dominadores a los cuales sirven, como vemos, en la feria y con el trato dado a David. Los normales se fían de la protección de la ley; no se preocupan si otros la tengan y juzgan a Jacobo y Voltaire como insignificantes. Ellos también han aprendido que es "justo" alterar las leyes o las normas si conciernen a su bienestar. Por ejemplo, la Priora aprueba las canciones profanas; porque si no las cantan los ciegos, ella pasará hambre, como todo el país.

Por último, nos importa la manera en que los normales definen sus relaciones con los no normales. Para ellos los ciegos son todos iguales en principio (por sus gestos, sus ropas, etc.). Y, no los creen humanos. Sabemos que la Priora piensa así porque de ella y del Hospicio los ciegos aprendieron tal concepto para sí mismos. Pero, si los normales pueden prosperar a costa de los ciegos, los tratan como legalmente responsables ante la ley; mientras va desapareciendo toda protección, por ejemplo, del emblema del Hospicio, si se trata de una circunstancia arriesgada a los normales. Es decir que se obliga a los invidentes a quitarse de sus ropas el emblema del Hospicio, quedando sin filiación, como vulgares mendicantes, cuando entran al servicio de Valindin. La misma actitud prevalece con los que sobrellevan el estigma de la pobreza, y la persona que lo reconoce es

David:¹ "Para él (Valindin) no somos personas, sino limones." Sería razonable resumir su mundo normal como un lugar de y para los normales en que los "ciegos, como el pueblo, cambian su libertad y dignidad de hombres por la 'protección' económica del tirano."²

En el mundo de los estigmatizados, los ciegos "se definen, ya no por lo que son, sino por lo que hacen o pueden hacer."³ Podemos añadir--o por lo que los normales les dejan hacer y ser.

Sus acciones recíprocas con los normales les han enseñado que los otros les juzgan así y aún llegan a juzgarse a sí mismos de tal manera:⁴ "Los ciegos no somos hombres..." ¿Qué es lo que el mundo normal les deja hacer? Mendigar. Tal experiencia les enseña que el dolor es su destino, la soledad su realidad, y el terror de la vida su cruz. A pesar de que algunos ciegos nacidos con vista--Lucas, David, Donato--difieren de los otros y los otros les consideran diferentes, la falta del poder y la definición de ellos que sostiene el mundo normal crean un obstáculo constante en su búsqueda de los derechos humanos.

Adriana, Catalina, y Bernier también han aprendido por sus experiencias que sus papeles en la sociedad y hasta su bienestar físico dependen del capricho de los normales. Han aprendido que el trabajo o el engaño pueden traerles los medios con que vivir pero que no

¹ Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 76. Hemos añadido Valindin para aclarar el sentido de "él."

² Magaña de Schevill, op. cit., pág. 14.

³ Borel, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 15.

⁴ Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 79

pertenecen a 'los' normales tampoco (y a los que probablemente nunca pertenecerán).

Más tarde, Adriana entra en el mundo de la desviación porque protesta e intenta librarse del dominador normal, y se interesa por otros seres humanos. Lo que la espera es exactamente lo que encuentran David Y Haüy en las situaciones que observamos--la soledad, el ridículo, la frustración, el obstáculo, la injusticia, el desamparo. Pero David mantiene la esperanza, primero en Melania y luego en Adriana. En cuanto a la posible esperanza de Adriana, no podemos analizarla porque no la vemos actuar lo bastante. Y en cuanto a Haüy, nos habla al final de su sistema Braille, lo cual significa una puerta abierta a la esperanza.

Valores

Sin duda, el lector ya habrá adivinado los valores de estos tres mundos. Dado que "han hecho el mundo para ellos,"¹ los normales ponen valores en lo que garantiza la continuación de tal mundo. El primer "valor" es el rechazo de la noción que todo hombre es un individuo que merece los derechos humanos. Valindin² pregunta, "¿Qué sabe un ciego?" Y exclama,³ "¡Ciegos, lisiados, que no merecéis vivir!" Entretanto afirma,⁴ "Pues lo seréis (hombres) para... aguantar

¹loc. cit., pág. 17.

²loc. cit., pág. 61.

³loc. cit., pág. 64.

⁴loc. cit., pág. 63. La palabra entre parentesis es nuestra explicación al lector.

que se rían de vosotros." Dice esto Valindin para asegurarse el cumplimiento del contrato. La Priora y Lefranc (en el momento en que David le ruega que le ayude) también rechazan el interés en los otros para garantizar el statu quo. Otros valores importantes para este grupo son el dinero, la clase social, la apariencia.

A causa de sus relaciones con los normales, los estigmatizados dan valor a la oración y a su dependencia de los dominadores; porque si no, "no servimos para nada."¹ También, obedecer sin discutir vale porque "estamos para eso... Sólo en la oscuridad podríamos con ellos y el mundo está lleno de luz."² Es decir que los ciegos y los pobres han llegado al punto de valorar únicamente lo que los normales decidan sobre ellos.

Al principio del drama, cuando la Priora propone el contrato a los ciegos, y más tarde cuando Valindin quiere que aprendan más canciones, David muestra su desviación al favorecer la idea de mutua comprensión y de unión de sus esfuerzos. Vemos, también, este valor de querer ponerse en el lugar del otro cuando David demuestra su interés en el bienestar de Donato. Valentín comparte esta actitud, así como Adriana.

Otra cosa que vale es "el querer" hacer algo y la acción apuntada hacia la aspiración. Aún "el hombre más oscuro puede mover montañas si quiere."³ David llega al punto donde no puede más, por su

¹loc. cit., pág. 18.

²loc. cit., pág. 87.

³loc. cit., pág. 117.

interés en la libertad y los derechos humanos. Pasa igual con Adriana. Y en el caso de Haüy, él se desvía porque le importan estos valores para él y para los demás. La justicia de los normales no es un valor de los que se desvían, como comenta David y como demuestra Valentín al no suplicarla en la feria. Más bien les importan la esperanza, la acción, la libertad, la comprensión. Les importan los derechos humanos.

Repercusiones

Puesto que hay mucho en "El concierto de San Ovidio" que está comprobado históricamente o socialmente, sabemos que tales situaciones han existido. Y hay la insinuación de que circunstancias y motivos parecidos todavía existen. Por eso, las repercusiones de esta obra son graves. O sea, que Buero demuestra una vez más la inexistencia de los derechos humanos--como el no ser libres para aspirar, por ejemplo, que un estigmatizado entre en la profesión musical, o como el no poder juzgar los resultados de la acción debido a la inestabilidad de la justicia. Al lado de estas faltas, tenemos la advertencia de lo que puede ocurrir cuando uno actúa para conseguir sus derechos.

Otra repercusión sobre la actualidad es el aviso de las consecuencias normales de la ceguera, la pobreza, u otro estigma. Y la explotación de otros seres humanos es obvia. Al mismo tiempo, Buero subraya la importancia del ponerse en el papel de otro para comprenderle, a él y a su mundo. Y una vez más, Buero sugiere la necesidad de una revisión de los valores normales en la actualidad.

UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

Este drama semi-histórico presenta a Esquilache y los problemas ocasionados porque quería mejorar las condiciones en España. Es italiano, un pecado grave, y aunque Carlos III le tiene confianza, el pueblo se rebela contra él y sus programas. En el proceso de resolver estos problemas, Esquilache conoce a Fernandita, criada de su mujer egoísta y traicionadora; y la convence de su bondad. Así Fernandita le es leal cuando saquean su casa, a pesar de ser amenazada y de ver la muerte de un mozo que la defendía. Después del saqueo, Esquilache va al palacio, donde sufre dudas respecto a su situación con el rey; pero al fin sabe que su supuesto amigo Ensenada le traicionó y que el rey le permite desterrarle a él.

Clasificación Del Drama

Estrenada en 1958 y galardonada en 1958 (Premio María Rolland) y 1959 (Premio Nacional de Teatro), esta obra es significativa para nuestra investigación. A pesar de que la estructura y la clasificación de "Un soñador para un pueblo" son importantes, nos limitaremos a discutir los aspectos más relacionados con su mensaje, y por ello con nuestro estudio.

En primer lugar, observamos que la luz se usa para destacar el sitio de la acción. A veces esta luz proviene de los faroles, obra del empeño de Esquilache. Los embozos y las piedras son los otros objetos más notables, y también provienen del esfuerzo de Esquilache. Una tercera observación es que la obra sigue la historia, al ocurrir en marzo, y que Buelo destaca los preparativos para la Pascua. Tal ambiente se relaciona con el carácter ético del drama. Otra cualidad es que las palabras (como "idealista," "ilusiones," "ilustrado," "soñador," "enigma"), los augurios, y el lenguaje figurado acentúan el mensaje.

Nos valdrá, también, notar los conceptos enlazados en el título y el género de la obra. Sabemos muy pronto que Esquilache es un soñador, pero ¿no lo son de alguna manera Ensenada, Carlos III, y Fernandita? O sea que el título presenta la noción de la cantidad y la cualidad de soñadores. Pero sugiere aún más. Hay la posibilidad de interpretar a un pueblo como la gente del pueblo o como la nación de España. Además, es posible extraer una consecuencia: el pueblo no existe sino como una conglomeración y no como seres individuales unidos. Finalmente, el sueño es algo no realizado, algo que alcanzar.

En cuanto al género, Buero lo considera una "versión libre de un episodio histórico." Es decir que es un drama social-histórico y, a la vez, un drama ético, trágico, y de "lo imposible." Ya hemos explicado las características de estas categorías para poder alertarnos durante el análisis de los personajes y sus valores.

Personajes Y Sus Mundos

En esta obra el estigmatizado no se destaca tanto como en otras obras buerianas. El Ciego de los Romances es un estigmatizado por su ceguera, y su trabajo no le deja vivir ni vestirse bien. Su mundo es el del oído y el tacto. Algo más: aunque parezca que también vive una vida de rechazo, no podemos observarlo lo suficiente para saberlo. A despecho de esto, es notable que es un estigmatizado el que predice el futuro durante toda la obra. (Debemos mencionar que se incluye a Grimaldi y los valones entre los estigmatizados únicamente por ser extranjeros; pero dado que no aparecen en escena, no les dedicamos atención.)

En "Un soñador para un pueblo" hay dos clases de normales y, consecuentemente, dos mundos normales. La forma principal por la que conocemos a los normales del pueblo (Claudia, doña María, Morón, Bernardo, Relano, el Cesante protegido) es por su definición del mundo. Estos personajes creen que el empedrado de las calles proporciona aún más frío y utilizan las piedras destinadas a ello para destrozar los faroles traídos por Esquilache. Interpretan las mejoras soñadas por Esquilache como aniquilamiento del pueblo:¹

BERNARDO.--Escuchen sus mercedes:

"Yo, el gran Leopoldo Primero,
marqués de Esquilache agosto,
rijo la España a mi gusto
y mando a Carlos Tercero."

RELAÑO.--(Ríe.) ¡Está propia!

BERNARDO.--Es más larga, pero no recuerdo el final.

CIEGO.--(Que no se ha movido.)

"Hago en los dos lo que quiero,
nada consulto ni informo,
al que es bueno le reformo
y a los pueblos aniquilo.
Y el buen Carlos, mi pupilo,
dice a todo: me conformo."

(Se han ido acercando los embozados, entre risas contenidas que subrayan la letrilla.)

MORON.--¡La verdad misma!

Además, los normales del pueblo queman los objetos artísticos durante el motín. Estos hechos, y el odio a los valones, nos impresionan con la idea de que el pueblo está harto de la influencia extranjera.

¹Buero Vallejo, Antonio, Un soñador para un pueblo. (Madrid, Escelicer, S. A., 1965), 15.

Su mundo no les da educación suficiente para juzgar los motivos y los resultados de la conducta de los dominadores. Por eso, prefieren la rutina de su rey y sus nobles.

La otra mitad de los normales son los dominadores o los de clase superior al pueblo (como Crisante y Roque, Campos, Ensenada, el Mayordomo, doña Pastora de Paterno, Villasanta, el rey Carlos III [una interpretación de su papel]). Quizás Ensenada resuma mejor su valoración del mundo:¹

CAMPOS.--Es fabulosa la cantidad de locos que da este país...

ENSENADA.--No. Es normal. El español es desequilibrado. En mi tiempo lo aprendí bien. También me llegaban montones de cosas como esa... (Se encoge de hombros.) ¿Qué se puede hacer con un pueblo así?

CAMPOS.--Nadie puede olvidar lo mucho bueno que con este pueblo supo hacer vucelencia.

ENSENADA.--Se equivoca, don Antonio. Está ya olvidado. Nuestro país olvida siempre los favores: sólo recuerda los odios...

Además, la mano dura es la manera perfecta de reformar y su divisa es "'Todo para el pueblo, pero sin el pueblo.'"² Estas personas no se interesan verdaderamente por los otros, sino prefieren juzgar y actuar por su propio bienestar. Así, observamos la tan manoseada repetición de la "antigua nobleza" con su etiqueta de superioridad. También conduce esta actitud a la inseguridad del comportamiento del rey:³

ESQUILACHE.--(Que asiente, amargo.) Así que todo se ha

¹loc. cit., págs. 18-19.

²loc. cit., pág. 23.

³loc. cit., pág. 97.

perdido...

EL REY.--Acaso. Pero yo no dejaré por eso de seguir probando a que comprendan... (Le pone una mano en el hombro.) ¿Hemos soñado, Leopoldo? ¿Hay un pueblo ahí abajo?

Este mundo normal es estable solamente con la falta de cambio.

El tercer grupo de personajes son los que se desvían: Fernandita, Esquilache, Julián, el embozado tercero, Carlos III (otra interpretación de su papel y un resultado de la ambigüedad bueriana).

Fernandita, Julián, y el embozado tercero son del pueblo y no actúan de la manera en que se supone deben hacerlo. Fernandita defiende a Esquilache y lo comprende. Ahora bien, es evidente que sus motivos proceden de la experiencia de perder a su madre y su padre a causa de la enfermedad y el crimen, resultantes de la suciedad del país y la costumbre de ir embozado. Por eso, ella interpreta los deseos de Esquilache como algo deseable y bueno, aunque hasta el final tiene que luchar contra la fascinación de un Bernardo torpe y sucio. Julián también parece tener buenos motivos para señalarse durante el motín: ama a Fernandita y quiere salvarla. Y el embozado tercero tendrá sus motivos por dejar pasar al "anciano" y la joven y recordarles a sus compañeros que no se permite la violencia contra todo el mundo.

Esquilache (y el rey) parece(n) destacarse como portador(es) de desviaciones. Pero en realidad Esquilache no lo es hasta finales de la obra, y no sabemos si el rey lo es o no durante toda la obra. El por qué, es algo complejo. Para realizarse las necesarias reformas, es preciso que sean comprendidas y queridas por el pueblo; pero para que sean comprendidas y queridas por el pueblo es necesario que ya existan. Por eso, hay una situación imposible que sólo se resuelve

si "el sueño--o el soñador--y el pueblo llegan a ser una misma cosa, si el individuo privilegiado sueña lo que sueña el pueblo y si el pueblo se identifica con el soñador en su concepción de un universo mejor."¹

En esta complejidad está la causa de la desviación tardía y entera de Esquilache--hasta que él renuncia a la mujer y los privilegios de sus hijos, no es más "diferente" que cualquier dominador a los ojos del pueblo. Y si los otros no le juzgan "diferente," no le consideran un portador de desviaciones. Los dominadores le habían juzgado como uno que se desvía y habían convencido a los del pueblo de su desviación (que es más bien el estigma de ser extranjero). Por eso, cuando Esquilache da el paso final, necesario en la desviación, es demasiado tarde para que alcance su sueño. La esperanza del drama radica en que Fernandita comparte el sueño y es del pueblo, pero no tiene poder y no se sabe si los otros se identificarán con ella y su sueño.

Valores

Puesto que el ciego no actúa lo suficiente para revelarnos mucho sobre sus valores, dejaremos de hablar sobre los estigmatizados y nos preocuparemos de los normales y los desviados. Esto se puede hacer usando la comparación.

Hasta finales de la obra, cuando Esquilache rechaza a sus familiares, los normales y los que se desvían comparten el desinterés por

¹Borel, El teatro de lo imposible, op. cit., pág. 267.

el concepto de la realidad de otros seres humanos. Cuando Esquilache cambia, se identifica con otros portadores de desviaciones.

La cuestión del poder lleva a otro punto de contraste. El análisis del poder hecho por Buero es válido para cualquier gobierno: Esquilache, un dominador que ama el cambio, el progreso humano, es vencido por la ignorancia del pueblo y por los dominadores, cuyos intereses egoístas dependen de la continuación de tal ignorancia. Por ejemplo, el pueblo no se dará cuenta de que hay mujeres en las galeras por cosas menores que las hechas por doña Pastora de Paterno-- el aceptar regalos de figuras políticos, el interceder por favoritos y por sus hijos. Además, los hidalgos no pueden arriesgarse con las consecuencias de informar al pueblo de tales datos. Esquilache¹ reitera la perspectiva opuesta aquí al exclamar, "¡El hombre más insignificante es más grande que tú si vive para algo que no sea él mismo!"

Otra diferencia entre los dos grupos es que Fernandita y Esquilache, dos que se desvían, intentan aclarar sus valores y cambiarlos si es preciso, mientras los normales nunca se esfuerzan por tal cosa. Es por tal proceso por lo que Esquilache llega a saber que "sólo puede contarse con individuos; que no puede contarse con el pueblo más que si se le considera como un conyunto de seres humanos únicos e irremplazables, y si se le da una posibilidad de hacer esto y no una masa sin juicio ni sentimiento personal."²

Resumamos. Por un lado hay el egoísmo, la importancia de la

¹Buero Vallejo, Un soñador..., op. cit., pág. 102.

²Borel, El teatro de lo imposible, op. cit., págs. 270-71.

clase social y la etiqueta, el rechazo del cambio, y la vacilación entre valores. Por otro lado tenemos la educación, la limpieza, el progreso, la importancia del individuo sin consideración de su clase.

Implicaciones

Una vez más llega el momento de considerar la problemática de esta obra. A pesar de que algún crítico cree que es posible interpretar la obra a favor de una dictadura "ilustrada," no creemos que sea un mensaje justificado; porque el drama subraya la idea de la ignorancia sosteniendo la dictadura y la educación sosteniendo una nueva distribución del poder. Además, hay la insinuación de que los derechos de todo ser humano no existen si su "educación" no les prepara para desearlos y cumplirlos. Y no podemos menos que dejar la obra preguntándonos si el sueño todavía vive y si los soñadores están unidos para la realización de sus sueños.

También "Un soñador para un pueblo" supone, como otras obras estudiadas, que los que se desvían pueden hacer--y querer--lo bueno y que tal vez la influencia de los dominadores disminuya la "normalidad" de su adquisición de motivos de obrar. Además, vemos de nuevo que los valores de los normales dominadores frecuentemente oscurecen la "normalidad" de los valores de la desviación. Pero la consecuencia más destacada de esta obra es la importancia del ponerse en el papel de otro para comprender su realidad y luego comprenderse él mismo y actuar en armonía.

EL TRAGALUZ

"El tragaluz" es un "experimento dramático" en dos partes que trata el siglo veinte visto desde siglos futuros. El y Ella, personajes del futuro, narran el experimento. Encarna, amante de Vicente, se enamora del hermano de éste, Mario; pero no confiesa su amor porque va a tener un niño de Vicente. En realidad, no se revela la verdad hasta que sabemos que Vicente es responsable de la muerte de su hermana Elvirita durante la guerra, y en consecuencia es responsable de la locura del Padre. Además, él traiciona al buen escritor Beltrán por causas egoístas. A finales del drama, Vicente confiesa todo al Padre, quien le mata con las mismas tijeras que usaba para cortar fotos, acerca de las cuales preguntaba ¿quién es? Termina el drama con la reconciliación de Encarna y Mario y con la entrada del Padre en una institución.

Clasificación De La Obra

Esta obra es un drama narrado o un "experimento" sobre la tragedia de la deshumanización. Al mismo tiempo, encierra comentarios sociales y éticos. Todas estas ideas nos llegan por medio de las relaciones entre los personajes "normales" y los "no normales"; y la estructura de la obra facilita nuestra comprensión.

Empecemos con el título, a pesar de que tal vez su papel sea más evidente al final del drama. Es entonces cuando nosotros entendemos todos sus significados: 1) la limitación de la vista de los otros y, por eso, el aviso de que no vemos el fondo de los demás ni aún con la vista entera, 2) el control de la luz, la cual representa la verdad o la vida, 3) el enfoque de los detalles, 4) el relieve de 'LA PREGUNTA.'

También, la presentación del drama como un "experimento" hace posible varias cosas asociadas a la técnica y al mensaje. El "experimento" suele ser algo documentado y aporta una nota

comprobatoria. Además, permite la alteración de escenas, con comentarios interpuestos por El y Ella. Tales alteraciones, unidas al sonido del ferrocarril y a la mezcla de luces normales e irreales, crean el problema de la barrera entre la realidad y el sueño (¡si tal barrera existiera!). La intervención de El y Ella en los momentos tensos muestra la esperanza en cuanto al futuro; mientras los contrastes paralelos--sótano/calle; tierra/tren; inferioridad/normalidad--están cargados de intención. Finalmente, los objetos presentados--como la lupa que engrandece y permite el ver a la gente; las tijeras que separan, salvan y hacen individuos y que también matan; los retratos recortados que son mezclados con los de familia--conducen a la reiteración constante de la "gran pregunta": ¿Quién es?

Personajes, Sus Mundos, Y Sus Valores

Refiriéndonos a la gran pregunta, es vital recordar que "la pregunta casi nunca se encuentra en las historias de las más diversas épocas... Quien la formula no es una personalidad notable... Es un ser oscuro y enfermo."¹ Esta observación inicial establece el estigma del Padre e insinúa su desviación. Dado que el caso del estigma es más sencillo, lo trataremos antes de ocuparnos de su desviación. En toda la obra hay referencias a la vejez o a la locura del Padre y al hecho de que es un habitante pobre de un semisótano: es un estigmatizado.

¹Buero Vallejo, Antonio, El tragaluz (Madrid, Escelicer, S. A., 1969), 9.

Podemos hacer un paralelo en cuanto a la locura del Padre y el uso de la locura en la literatura previa a la de Buero. En primer lugar, se dice que desde tiempos de los griegos la locura ha estado asociada con la inspiración. Más: un tema constante de la literatura de Occidente "has been that madness is in some sense in greater touch with the reality of things than the sane state."¹ A la vez, "Sane-ness is not a 'natural' state of the human organism,"² sino un al-
 cance; y suele ser "profoundly at odds with prevailing values."³ Un ejemplo notable del empleo de la locura se halla en Shakespeare, porque solía usarla para tratar lo más serio. El mejor ejemplo es King Lear, enloquecido por el trato inhumano de sus hijas y capaz de lo más noble y humano en las "depths (or heights)" de su locura.⁴

Aunque las acciones del Padre puedan considerarse parte de su estigma, preferimos dejarlas para nuestro análisis de la desviación; dado que, loco o sano, él sería considerado como uno que se desvía, un violador de las reglas. También, preferimos esperar para comentar su definición del mundo y sus valores. Sólo decimos por ahora que a él le tratan como a un niño.

Hay un segundo personaje, quien también figura como estigmatizado y portador de desviaciones. Encarna tiene el estigma de la pobreza y la ignorancia. Al punto de no creerse nadie, su inseguridad y

¹Bugental, op. cit., pág. 314.

²ibid.

³loc. cit., pág. 315.

⁴loc. cit., pág. 313.

miedo del mundo son aprovechados por Vicente. Encarna ha aprendido lo que le ocurre al pobre y le importa sobrevivir. Por eso, se ha unido a Vicente; porque él, por lo menos, le hace sentirse más segura y feliz. Su cambio hacia la desviación ocurre después de su relación con Mario y su familia y por medio de una alteración de valores.

Cuando Encarna entra en el mundo de los que se desvían, ella se interesa por Beltrán y es sincera con Mario. Rechaza la posición "normal" de seguir con Vicente, aunque arriesga su futuro, debido al cambio de sus valores. Debemos admitir que la ambigüedad de la realidad y el sueño no nos permite saber si ella ha sido prostituta en el pasado; pero la reacción del camarero con la prostituta implica que sería una desviación.

Ya que hemos entrado en el mundo de la desviación, echemos una mirada nueva al Padre. Su gran desviación es el interesarse por otros seres humanos, hacer la gran pregunta. El mismo¹ dice que tiene "que velar por todos, y al que puedo, lo salvo." También hace otras preguntas,² como "¿Por dónde como esto?" y "¿Quién va a pagar la cuenta?", que son quiebras de la etiqueta. El se aprovecha de la lupa para mejor conocer a la gente, juega con el tragaluz, y aún rompe la televisión (¡durante los avisos!)--todos actos de desviación. Es difícil averiguar su noción del mundo, pero parece creer que es un tren al que él, Mario, su mujer, y Elvirita no pueden subir. Así,

¹Buero Vallejo, El tragaluz, op. cit., pág. 20.

²loc. cit., pág. 27.

su mundo es un semisótano, un pozo, fuera de la corriente de la vida.

Mario, otro portador de desviaciones, nos explica sus valores e insinúa¹ los de su padre:

MARIO.--... Yo vivo aquí, con nuestro padre... Una atmósfera no muy sensata, ya lo sabes. (Indica al PADRE.) Míralo. Este pobre demente era un hombre recto, ¿te acuerdas? Y nos inculcó la religión de la rectitud. Una enseñanza peligrosa, porque [luego, cuando te enfrentas con el mundo, comprendes que es tu peor enemiga.] (Acusador.) No se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...! Se vive pisoteando a los demás. ¿Qué hacer, entonces? O aceptas ese juego siniestro... y sales de este pozo..., o te quedas en el pozo.

Estas frases de Mario suponen su concepto de la vida normal que él elige rechazar por la pobreza. Mario² se considera muy afortunado porque puede elegir, dado que mucha "gente no puede elegir, o no se atreve." Mario se da cuenta de que su desviación le prohíbe alcanzar algunas aspiraciones. Sin embargo, sus valores y su definición del mundo le influyen para no devorar y sólo defenderse, para no pedir, para no aceptar la oferta de trabajo con Vicente, para interesarse por el prójimo.

El invisible Beltrán (visible en retrato y en espíritu) es otro que se desvía. El no pide, no quiere comprometer su carrera literaria por el dinero, no aspira a la plenitud material, elige la indiferencia--sus crímenes. Puesto que no actúa, es imposible discutir sus motivos, valores, y definiciones de las personas y las cosas que le han conducido al mundo de la desviación.

¹loc. cit., págs. 50-1.

²loc. cit., pág. 74.

Más que la rectitud, los portadores de desviaciones favorecen la fe, la sinceridad, el amor al prójimo. Es interesante notar que el talento de Mario al tomar el papel de otro para saber su definición del mundo, le permite relacionarse de una manera significativa con otros individuos.

La Madre y Vicente son los que ocupan el mundo de los normales. Ella¹ resume el mundo de tales normales:

ELLA.--... Cuando estos fantasmas vivieron solía decirse que la mirada a los árboles impedía ver el bosque. Y durante largas etapas llegó a olvidarse que también debemos mirar a un árbol tras otro para que nuestra visión del bosque [..., como entonces se decía...,] no se deshumanice...

O sea que sus propias personas importan más que cualquier otra cosa. Sus experiencias les han enseñado cómo sobrevivir: sucumbir a los caprichos de los dominadores. Así, Vicente no arriesga su puesto ni su dinero por proteger a Beltrán. Tampoco quiere conocer a fondo a sus familiares y a Encarna. Les echa la culpa a ellos por su situación y juzga loco al Padre (pero, a principios del drama, duda tal locura bastante para no darle al Padre la postal del tren). Y aún cuando reconoce su culpa por la locura del Padre, no cambia, a pesar de considerarse un hombre de acción; porque sus creencias lo impiden:²

VICENTE.--Es cierto, padre. Me empujaban... Quisiera que me entendiese, aunque sé que no me entiendes. Le hablo como quien habla a Dios sin creer en Dios, porque quisiera que El estuviese ahí... me iré, con la pequeña ilusión de que me ha escuchado, a seguir haciendo víctimas... El otro

¹loc. cit., pág. 10.

²loc. cit., pág. 98.

loco, mi hermano, me diría: hay remedio. Pero
¿quién puede terminar con las canalladas en un
mundo canalla?

Esta actitud muestra que Vicente se contenta con someterse a los valores y caprichos de los dominadores porque teme las consecuencias de otras decisiones.

A pesar de que conocemos menos de la Madre, sabemos que inventa una alegría para ocultar sus verdaderas preocupaciones. Prefiere tratar al marido como un niño sin comprenderle:¹

EL PADRE.--(Se levanta y va hacia la cómoda.) La linda señorita ya está lista. Pero no sé quién es.

LA MADRE.--(Ríe.) Pues una linda señorita. ¿No te basta?

EL PADRE.--(Súbitamente irritado.) ¡No, no basta!

Probablemente vive de tal modo por temer enfrentarse con la verdad de cómo es y quién es cada individuo. Ella sabe que no tiene poder y se contenta con la superficialidad de aspirar a lo material.

Es preciso aclarar que El y Ella no figuran dentro del esquema, puesto que no pertenecen al mundo, o a los mundos, de la obra. Son los normales del futuro, y por eso portadores de la esperanza, aunque habrían sido portadores de la desviación en la época del drama.

Implicaciones

Es posible formarnos unas conclusiones de "El tragaluz." Varios críticos afirman que la obra refleja la situación social, mientras otros observan la combinación "típica" en Buero de lo metafísico y lo socio-político.

¹loc. cit., pág. 22.

Una aportación nueva de Buero es el ofrecimiento de soluciones. Supone que los que se desvían o los "no normales" pueden guiarnos a una normalidad nueva y superior:¹

ELLA.--Las personas que guardaban ya en su corazón la gran pregunta. Pero debieron de ser hombres oscuros, habitantes más o menos alucinados de semisótanos o de otros lugares parecidos.

.....

ELLA.--Condenados a seleccionar, nunca recuperaremos la totalidad de los tiempos y las vidas. Pero en esa tarea se esconde la respuesta a la gran pregunta, si es que la tiene.

EL.--Quizá cada época tiene una, y quizá no hay ninguna. En el siglo diecinueve, un filósofo aventuró cierta respuesta. Para la tosca lógica del siglo siguiente resultó absurda. Hoy volvemos a hacerla nuestra, pero ignoramos si es verdadera... ¿Quién es ése?

ELLA.--Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo.

"In this manner Buero Vallejo repudiates a world capable of selling its ideals for material comforts. He rebukes a society willing to sacrifice individuals as if they were heads of cattle and he calls out in defense of self-denial and idealism."² Es decir que volvemos a problemas idénticos a los de otras obras: la necesidad de una aclaración de valores normales, las limitaciones de los derechos humanos de la normalidad, las consecuencias inhumanas e injustas de ser un "no-normal."

El resume:³

¹loc. cit., págs. 82-3.

²Trifilo, S. Samuel, "The Madrid Theater: 1967-68." Hispania, LII (Diciembre 1969), 912.

³Buero Vallejo, El tragaluz, op. cit., pág 100.

EL.--Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado.

EL SUEÑO DE LA RAZON

En esta obra Buero emplea una técnica no nueva en su producción: la combinación de personajes y datos históricos con su imaginación creadora. En este caso presenciamos el problema del pintor Goya, viejo y sordo pero capaz de oír maullidos, palabras de su hija, y conversaciones de personajes, fantásticos. Mientras las pinturas de Goya se cambian en el fondo, aprendemos que Leocadia, "ama de llaves" de Goya, está preocupada por su salud y ha llamado al doctor Arrieta para convencerle de salir de España. A la vez le visita el padre Duaso, un amigo que no se da cuenta de que sirve al rey en su deseo de castigar a Goya a causa de una carta interceptada. Goya y el doctor tienen cruces puestas en sus casas y Leocadia tiene que hacer las tareas domésticas, porque los criados han huído--pero ahora no tiene miedo, lo cual molesta a Goya, porque se da cuenta de que ella está de acuerdo con un sargento. A pesar de que el padre y el doctor adivinan lo que ocurre, no llegan a casa antes de que Goya haya sido azotado y Leocadia violada por los soldados. Por último, Goya decide pedir perdón al rey y autorización para irse de España.

Clasificación De La Obra

La última producción bueriana se estrenó en 1970 y muchas de sus implicaciones dependen de la manera de interpretar su título. Algún lector dirá que se refiere a la obra goyesca "El sueño de la razón da luz a monstruos," de Los caprichos. Otro diría que el sueño significa la visión: la visión de la razón de Goya. A la vez, es posible insistir en que el sueño es el pensamiento, al dormir, y por eso las ideas subconscientes de la mente dormida. Otra posibilidad es que el sueño significa el dormir, lo cual implica el no funcionar la razón (de Goya, o de España). Una quinta consideración sería el sueño como la idea fantástica sin fundamento. Saber si todas o solamente alguna de estas consideraciones sean adecuadas dependerá de otros temas:

- 1) las definiciones del mundo, 2) las situaciones, 3) el simbolismo de éstas, 4) las relaciones entre los personajes, 5) los valores de

éstos, 6) la existencia en la actualidad de estos cinco aspectos. Sin embargo, vale la pena explicar que Buero lo titula una "fantasía" y que, como siempre en su obra, existe lo ético, lo social, lo trágico, lo imposible (y esta vez, lo político).

Lo que sí facilitará nuestra investigación del drama es su estructura. Sobre todo hay dos cosas que nos importan: los sonidos y el ambiente. Hay variedad de sonidos; algunos sirven para ponernos en el papel de Goya, porque oímos lo que oye él. Otros simplemente nos permiten tomar el papel de un sordo cualquiera. Además, algunos sonidos forman parte de la síntesis entre la realidad y el sueño; y lo hacen en unión con los personajes enmascarados y las pinturas que se cambian. Estas no solamente se asocian a los sonidos para crear la ambigüedad del sueño y la realidad, sino también se unen con ellos como augurios o símbolos.

El ambiente creado en el drama es triste, desesperado, sórdido, fantástico. Sabemos que ocurre en Madrid, y en casa de Goya principalmente. Además, las relaciones entre los personajes suministran datos para nuestro análisis.

Personajes, Sus Mundos, Y Sus Valores

En cuanto a los personajes mismos, empecemos con los "excepcionales." Las visiones, Mariquita, las voces de mujeres, y aún las pinturas tienen cualidades y funciones de personajes; pero también cumplen otros papeles: símbolos, augurios, ejemplos, pensamientos, deseos, realidades. Por eso, y dado que no los conocemos a fondo, los eliminaremos de nuestro análisis "típico."

Vamos a eliminar a los voluntarios y al sargento, también, con una observación: parecen representar los sujetos creados y controlados por Fernando VII, sobre todo al transformar a Goya en el tipo de penitenciado que él grabó en sus pinturas. (Así dan realidad a las escenas juzgadas como no normales por el rey y Calomarde.)

Tratamos la época del "derecho divino" del rey, que le ha enseñado la fuerza mientras no se vuelva impopular. Por eso, emplea su poder para asegurar el mismo poder:

- 1) Las ejecuciones sumarias y los destierros.
- 2) "... mi mayor deseo es... restaurar el Santo Tribunal de la Inquisición en España."¹
- 3) Pero, para "que mi poder sea absoluto, no quiero Inquisición."²
- 4) "¡Quiero vasallos sumisos, que tiemblen! ¡Y un mar de llanto por todos los insultos a mi persona!"³

Más tarde, el rey explica otro uso de tal poder:⁴

EL REY.--Padre Duaso, ¿qué se puede hacer? Abrimos los brazos amantes a nuestros hijos y nos rechazan... los españoles son rebeldes, ingobernables... No agradecen el trato dulce y escupen en la mano que se les tiende.

Leocadia habla de otro empleo del poder del rey:⁵

LEOCADIA. (Pasea, angustiada.)--Andrés, el cochero, lo ha oído esta mañana en el mercado. [¡No se

¹Buero Vallejo, Antonio, El sueño de la razón. (Madrid, Escelicer, S. A., 1967), 64.

²loc. cit., pág. 11.

³loc. cit., pág. 15.

⁴loc. cit., pág. 64.

⁵loc. cit., pág. 30.

hablaba de otra cosa!] Van a promulgar dos decretos... ¡Dicen que Calomarde los ha propuesto y que el rey los aprueba! ¡Qué infamia, Dios mío!

ARRIETA.--Por caridad, señora, explíquese.

LEOCADIA. (Con dificultad.)--Un decreto... dispensará de todo castigo a quienes hayan cometido excesos con las personas y bienes de los liberales..., excepto el asesinato. (ARRIETA palidece.) ¡Podrían robar, destrozar, apalear impunemente!...

ARRIETA.--¿Y el otro?

LEOCADIA.--Pena de muerte a todos los masones y comuneros, salvo aquellos que se entreguen y delaten a los demás.

En este drama somos testigos del uso y abuso del poder real en el caso de Goya. Y los motivos para esto están bien claros--Goya rehúsó retocar una pintura de la mujer del rey y simboliza en su pintura la verdad que incrimina el poder regio.

Y ¿qué valores sirven para el alcance de tales aspiraciones y tal concepto de la felicidad? Son el egoísmo, la mentira, el miedo, el mantenimiento de la inestabilidad, la fuerza.

Calomarde es un "normal" en el sentido de que aprueba lo que hace el rey. Más que esto, él ha sido dominador y todavía ejerce influencia con el monarca. Puesto que Goya se negó a retratarle, Calomarde le juzga una amenaza para el bienestar público y entrega la carta interceptada al rey. Por medio de esta acción y sus conversaciones con Fernando VII, adivinamos que le valdría cualquier cosa que garantice su influencia o que asegure su venganza, aunque en realidad no hay muchos datos sobre sus valores.

Echemos ahora una ojeada a Gumersinda. Observando sus acciones con Leocadia y Goya, no podemos menos de pensar que la etiqueta y el

poder familiar le importan. Verdaderamente, no tenemos la oportunidad de saber cómo define su mundo, a pesar de que oímos conversaciones que la tachan de egoísta.

Al contrario, los portadores de desviaciones se presentan mejor dibujados. Aprendemos por Duaso y Gumersinda que el mundo normal considera el servicio de Leocadia de "ama de llaves" como una desviación, un pecado. Además, el mismo Goya y el doctor Arrieta la acusan de caprichos sexuales. Leocadia parece defenderse por tales acciones, dado que su experiencia le ha enseñado que el miedo ocupa el mundo y hay que salvarse. (En esto, ella se parece a los normales: el rey, Calomarde y Gumersinda.) Al final del drama, ella sugiere una mejor comprensión de sí misma, y consecuentemente de lo que la rodea.¹

LEOCADIA. (Su voz, dolorida y serena, se oye perfectamente.)--Dispara... Terminaré entregándome a otros si no me matas... Soy culpable, aunque no sé quién lo es más... (GOYA baja poco a poco la escopeta y continúa fijo en la nuca de la mujer.) ... Mi pobre Francho, te he querido... sin entenderte...

En cuanto a sus valores, hay que decir que sus acciones sostienen la teoría de que usaría cualquier medio que eliminará el miedo y la inseguridad de su mundo (semejante, otra vez, a los normales).

El padre Duaso es un normal dominador que se desvía. Es normal porque obedece al rey; y es dominador por ser capellán de palacio y encargado de la censura de publicaciones. Se desvía debido a su interpretación del mundo: cree que es un lugar poblado de pecadores a quienes sólo podemos ayudar hasta un punto, pero duda del

¹loc. cit., pág. 99.

grado de tolerancia y ayuda de su rey. Por eso, no le parece incongruente su papel normal y su desviación al esconder a algunos liberales. Tal vez, este ejemplo sea el mejor para demostrar el carácter de la desviación. Es decir, que Arrieta, Goya, Leocadia, y nosotros sabemos que Duaso se desvía; pero los dominadores, los que dan y aplican la desviación, no lo saben. O sea que Duaso no es un portador de desviaciones; porque los dominadores todavía no son sabedores de su crimen y por eso no tienen motivo para tratarle como a uno que se desvía. Añadimos, aunque sin bastante testimonio, que el padre Duaso da valor a la sinceridad. Sabemos de hecho que le interesa el individuo. Sin embargo, no parece tomar todavía el papel de otro para averiguar su definición de las cosas.

La situación del doctor Arrieta también nos interesa. Desde el momento en que se pinta una cruz en su casa, es evidente que los dominadores le consideran un portador de desviaciones. Esto importa para mostrar la falta de justicia, dado que el rey admite que no hay pruebas contra Arrieta--sólo sospechas reforzadas por su conducta con Goya.

En realidad sabemos que Arrieta es liberal--un crimen--, y su definición de las cosas no es la normal:¹

ARRIETA.--... El rey fundará escuelas de tauromaquia y cerrará universidades. Más quizá no le valga y le llamen masón los exaltados. Hay un tumor tremendo en nuestro país [¿causando 'el sueño de la razón'?] y todos queremos ser cirujanos implacables. La sangre ha corrido y tornará a correr, pero el tumor no cura. Me pregunto si

¹loc. cit., pág 83. Hemos añadido la parte entre corchetes.

algún día vendrán médicos que lo curen, o si los sanguinarios cirujanos seguirán haciéndonos pedazos.

Además, Arrieta juzga mal el silencio ordenado por medios como la Inquisición.

Tal es el carácter de Arrieta. Y él llega a ser liberal por imitar a Cristo, porque El "no habría callado" ante infamias de cualquier clase.¹ Esto explica el interés de Arrieta por Goya y Leocadia y su esfuerzo en aprender los signos necesarios para "hablarle" a Goya. Que Arrieta sabe ponerse en el papel de Goya es evidente cuando expresa su inquietud de que la salvación de Goya le destruya. Intenta meterse también en el interior de Duaso--aunque no lo alcanza lo bastante temprano para evitar la desgracia--, porque le importa el individuo.

Y ahora llegamos al personaje más destacado y más complejo: don Francisco de Goya. En primer lugar, Goya es viejo y sordo--dos estigmas. La vejez es más bien un estigma para su "ama de llaves" porque es obstáculo para sus deseos amorosos. La sordera es otro tipo de estigma que Goya describe varias veces.

Goya empieza a revelarnos su mundo estigmatizado² cuando vuelve del puente.

GOYA.--Han instalado un retén de voluntarios realistas y paraban a todos.

LEOCADIA. (Se acerca, inquieta.)--(¡Si no lo había!)

GOYA.--¡Los habrán destacado hoy!... ¡Qué sé yo si van

¹ibid.

²loc. cit., pág. 24.

a quedarse!... Pero no aguanto sus jetas de facinerosos, ni sus risitas. ¡Y no iba a decirles que estaba sordo, si no los entendía! Conque me he vuelto...

Más tarde, comenta otra vez de su estigma:¹

GOYA.--... Los hombres son fieras. Y otra cosa que no sabría decir... Otra cosa... que noto desde que perdí el oído. Porque entré en otro mundo... En el otro mundo... Llegó la sordera y comprendí que la vida es muerte... Por eso quiero tanto a la gente; porque nunca logro entregarme del todo, ni que los demás se me entreguen. Los quiero porque no puedo quererlos... ¡Qué sé yo lo que es usted... Fantasmas. ¿Hablo realmente con alguien?... (ARRIETA traza signos. GOYA piensa un momento.) ¿Sordos todos?... Sí. Sí le comprendo. Pobres de nosotros...

En otro momento, cuando Goya habla con el padre Duaso, revela otra creencia respecto a su sordera:²

GOYA. (Mira a todos como a desconocidos.)--[Está oscureciendo.] Trae luces, Leocadia... [Padre Duaso, le agradezco la visita. ¿Quizá le han encargado también de la censura de las artes? (DUASO deniega con vehemencia.) No me engaño. ¡Estoy sordo y todos me engañan! Si viene a juzgar mis pinturas, no disimule.]

Respecto a la estigmatización, hay que añadir que existe la posibilidad de la locura de Goya. Se ve claramente por las conversaciones que tal hecho sería un estigma, aunque Arrieta defiende a Goya en este sentido:³

[ARRIETA.--... hay locuras seniles. Pero lo que me cuenta, doña Leocadia, son las intemperancias y soliloquios de la sordera... Encerrado aquí durante años, ¡y qué años!..., sueña pesadillas. No creo

¹loc. cit., pág. 77.

²loc. cit., pág. 51.

³loc. cit., pág. 20.

que sea locura, sino lo contrario: su manera de evitar la enfermedad...]

.....

ARRIETA.--... Puede que estas pinturas causen pavor, pero no son de loco, sino de satírico.

Y en cuanto a la desviación de Goya, se presenta una lista¹ extensa de "crímenes": la falta del temor, el recluirse, el no tener visitas, el ser "... judío, masón, liberal, jacobino, insolente, impertinente, reincidente, pintor, masturbador, grabador..." ¿Cómo responde Goya a esas acusaciones? Comienza su defensa por su manera de definir las cosas:²

GOYA.--... El rey es un monstruo, y sus consejeros, unos chacales a quienes azuza, no sólo para que maten, sino para que roben. ¡Amparados, eso sí, por la ley y por las bendiciones de nuestros prelados! ¿Despojar a un liberal de sus bienes? ¡Qué no se queje; merecería la horca! No somos españoles, sino demonios, y ellos, ángeles que luchan contra el infierno... Yo me desquito. Los pinto con sus fachas de brujos y de cabrones en sus aquelarres, que ellos llaman fiestas del reino. Pero también madrugo, porque no soy tonto. Así que, hará tres meses, fui al escribano y cedí esta finca a mi nieto Marianito...

Además, le acusan de responsabilidad por la muerte a martillazos del cura de Tamajón, y Goya observa que no lo mató. Admite ser liberal y razona así:³

GOYA.--... El crimen nos acompaña a todos. (Una pausa.)
Queda por saber si hay causas justas, aunque las acompañe el crimen. (DUASO le mira.) Vaya trampa, ¿eh, paisano? Porque sí me responde que el crimen

¹loc. cit., pág 90.

²loc. cit., pág 45.

³loc. cit., págs. 55-6.

borra toda justicia, entonces la causa a que usted sirve tampoco es justa. Y si me dice que sí las hay, tornaremos a disputar por cuál de las dos causas es la justa... Así, (Señala a la pintura.) Dios sabe por cuántos siglos todavía. (Se vuelve hacia el frente. Una pausa.) He pintado esa barbarie, padre, porque la he visto. Y después he pintado ese perro solitario, que [ya no entiende nada y] se ha quedado sin amo... Usted ha visto la barbarie, pero sigue en la Corte, con su amo... Soy un perro que quiere pensar y no sabe...

Aun Gumersinda¹ nota que "... mi suegro no ha hecho nada malo!" Pero Goya² comprende que somos "[... lo que creen que somos... Malos tiempos.]" Así, "[... el disfavor real destruye a un vasallo aunque el rey no lo recuerde.]"³ Por eso, comprendemos por que Goya se siente en el desierto cuando salen sus dos amigos--Arrieta y Duaso.⁴

Es la manera en que Goya ve el mundo lo que le enseña el odio hacia los valores normales: rechaza el mundo creado por los normales y por eso rechaza sus valores. La única forma de parecido la da el deseo del poder; pero la investigación muestra que esto es más bien el valor y el deseo de gobernarse a sí mismo:⁵

GOYA.--¡Cállate! ¡Aquí no mandas tú ni el rey! ¡Aquí mando yo!

.....

De nuevo la cólera contra quien la puedo usar. Otra vez la comedia. No valgo más que esos rufianes...

¹loc. cit., pág. 41.

²loc. cit., pág. 52.

³loc. cit., pág. 55.

⁴loc. cit., pág. 59.

⁵loc. cit., págs. 35, 102.

Así, el poder sobre otros no le importa; sino que quiere a los demás. Es la expresión del valor del individuo, como lo es su preocupación por Mariquita y Leocadia (sobre todo, al final del drama). Puede ser por eso por lo que Goya deja la escopeta cuando llaman a su puerta y no alcanza la escopeta cuando los voluntarios y el sargento entran. No puede dañarles.

Valen para Goya los preceptos de Dios. No niega sus faltas, pero rehusa pedir perdón al rey:¹

GOYA.--... Siempre cometemos faltas. ¡Pero contra Dios!
Perdón, el de Dios, no el del narices...

.....

La sumisión a la autoridad real, aunque sea injusta.
[pues Dios ha dispuesto que los monarcas heredan por
la sangre el mando de sus reinos] ¿Doctrina de la
Iglesia?...

Podemos hallar otros valores en la esperanza de Goya:²

GOYA.[...(ARRIETA traza signos y señala a 'Asmodea'.)
Eso sí es imaginación. Un pobre solitario como
yo puede soñar que una bella mujer... de la raza
misteriosa... le llevaría a su montaña. A descansar
de la miseria humana... ¡No al cielo!] Ellos
viven en la tierra.

.....

mi mayor deseo: que un día... bajen. ¡A acabar
con Fernando VII y con todas las crueldades del
mundo!...

¹loc. cit., págs. 53, 54.

²loc. cit., págs. 32, 33.

Implicaciones

Tenemos que preguntarnos qué sentido puede haber en todo esto. Una posibilidad muy justificada es que sirve de aviso sobre el abuso del poder "normal" cuando el prójimo no se conoce y no nos importa. Vemos que estos abusos pueden ser políticos, familiares, religiosos, o sociales (como, por ejemplo, en la creación de la desviación y la estigmatización). Sobre todo, observamos las limitaciones injustas impuestas por los dominadores a los no normales y los normales sin poder.

Otra posibilidad es la petición de reformas, reformas que vienen desde cada individuo. Por eso, sobresale la técnica de hacernos a los lectores sordos, dado que así nos ponemos en el papel de otros para mirar las cosas con una nueva perspectiva. Finalmente, hay que averiguar si la razón--la verdad--vive o ha muerto, y si no vive existe al menos la petición y la esperanza de mejorar la situación desde "este mundo."

UNA JUSTIFICACION BREVE DEL TRATAMIENTO DE LAS OTRAS OBRAS BUERIANAS
DENTRO DEL ESQUEMA DE LA NORMALIDAD - LA ESTIGMATIZACION - LA DESVIA-
CION - LOS VALORES

Irene, O El Tesoro

Irene vive en casa de los parientes del esposo difunto, donde la maltratan, y ella sueña con el hijo perdido. Dimas, dueño de la casa, tiene idea de ponerla en un manicomio, porque la creen loca por su asociación con el duende Juanito--en casa buscando un tesoro. Daniel, profesor sin cátedra que vive allí también, quiere ayudar a Irene; y llama a un médico, quien termina proclamando loco a Dimas (con la ayuda de los motivos egoístas de Méndez, compañero de Dimas). Mientras llevan a Dimas al manicomio, Juanito e Irene encuentran el "dinero de la bondad" que ella cree ser su salvación. Cuando se ve que tal dinero no es dinero entre los individuos sin bondad, ella sale con Juanito (¿o se suicida?).

Si pensamos en los "normales" de esta obra, formamos una lista muy interesante. Están Méndez, el que miente y ayuda sólo para aprovecharse luego. Su envidia y deseo de venganza le llevan a crear la apariencia de la locura de Dimas.

Aurelia y Justina tampoco se interesan por los demás. Aurelia vive en un mundo irreal influido por el personaje ficticio Max. Así ninguno puede igualar la estatura de Max. Justina verdaderamente no considera las repercusiones de sus motivos egoístas, sino prefiere racionalizar los resultados.

A pesar de que Campoy debe representar la realidad imparcial del mundo normal, Méndez tiene éxito al ocultar los motivos de caracterizar como loco a Dimas. En el caso de Irene, Campoy acierta:¹

¹Buero Vallejo, Antonio, Irene, o el tesoro. (Madrid, Escelicer, S. A., 1965), 54.

CAMPOY.--... No es la salud, pero no es la enfermedad. Se trata de una persona sensible, que se refugia en sus ensoñaciones para huir del ambiente hostil, de sus propios recuerdos tristes...

Dimas comienza el drama en el campo normal, un egoísta que ni siquiera ofreció la medicina al hijo moribundo ni a Irene. Somos testigos de la calificación y del trato consecuente de su desviación o su estigmatización. O sea que sólo por motivos egoístas--no por un cambio verdadero ni en su carácter ni en sus acciones--llega a ser "no normal."

A pesar de que Daniel vacila entre lo normal y lo no normal en la opinión de los otros, es un personaje importante porque muestra la apatía resultante de no sentirse nadie relevante. Únicamente cuando aspira al amor de Irene se esfuerza en mejorarse; pero luego deja de comprenderla por completo.

En realidad no sabemos la opinión de los otros respecto a Sofía. O sea que no sabemos si la consideran una normal o no. Pero observamos que es un ser compasivo que quiere comprender a Irene.

Irene--y la voz y Juanito--son los únicos que nos quedan por tratar; y son personajes vitales. Irene obviamente se porta de una manera distinta a los demás, y a ella la tratan distintamente por lo general. A los ojos de la familia de Dimas, ella no vale. Justina¹ la acusa de no haber sabido nunca "hacer nada a derechas," mientras Aurelia² explica a su madre que "no valió ni para daros un rieta..."

¹loc. cit., pág. 21.

²ibid.

Dimas rehusa tratarla humanamente, como hace con cualquier otro ser, por no traerle dinero. Sofía resume el problema:¹

SOFIA.--¡Eh?... ¡Ah, sí! Una extraña, a quien piden dinero. Eso quieres decir, ¿no? Mi cabeza está torpe... ¡Como no eres la madre de su nieto, ya no eres nada!

Pero Irene² desea ser alguien y responde que es "¡Una criada!" Y sabiendo que eso no les importa, ella crea un sueño donde es madre.

Lyon³ explica que el duende es una manera de escapar de su ambiente

which implies, by contrast, a judgment on those surroundings... From a limited human standpoint Irene is a mad-woman suffering from hallucinations but, judged on a broader scale of values, her madness becomes a serene and mysterious sanity which condemns the short-sighted and acquisitive values of the so-called sane... around her.

Y la Voz⁴ nota que la "sabiduría de los hombres es locura, y su locura puede ser sabiduría."

(Dejamos de clasificar a Juanito y la Voz y de tratar la desviación posible del duende, porque su estado es muy enigmático y prolijo. Pero reiteramos que sus actuaciones dan fuerza a la problemática del drama. Otra cosa no tratada, aunque interesante, es el suicidio posible de Irene: un acto que supondría la creencia en algo mejor, un mundo mejor, más allá de la muerte.)

¹loc. cit., pág. 24.

²ibid.

³op. cit., pág. 27.

⁴Buero Vallejo, Irene, o el tesoro, op. cit., pág. 91.

Historia De Una Escalera

Esta obra fue la primera estrenada y tal vez es la mejor conocida de la producción dramática de Buero. Trata de unas familias madrileñas durante los años 1919, 1929, y 1949. Somos testigos del pasar del tiempo que no trae cambios en las vidas de los personajes: siguen los matrimonios sin amor, las aspiraciones e ilusiones juveniles, el fracaso económico, las disputas, la falta de cooperación. La escalera es un "personaje" destacado por representar la falta de mejoras y la vida o la sociedad que no conduce a nada. Al final, hay algo de esperanza en Carmina Hija y Fernando Hijo, porque desafían a los padres para hacerse ilusiones en el futuro.

"Historia de una escalera" es diferente a las otras obras ya citadas. En ella no somos testigos de una situación con el relieve de una calificación o un tratamiento de la desviación o la estigmatización versus la normalidad. Sin embargo, es verdad que hay inclinaciones hacia ello con la idea de la vejez. Pero el enfoque del drama es la presentación de situaciones que vienen a ser normales generación tras generación, año tras año, sin la intervención de portadores de desviaciones que puedan inspirar algunas mejoras.

Podemos ampliar esta noción. Marín¹ entiende que la escalera es "el símbolo de un sistema social cerrado y estático, del que los menos afortunados son incapaces de escapar hacia mejores formas de vida tanto por falta de ayuda exterior como de iniciativa propia." Una parte de esta cita destaca la idea de que hay grupos en la sociedad restringidos por los dominadores: hay grupos estigmatizados sólo por haber nacido así. Dado que esto no se prueba en el drama,

¹Marín, Diego, Literatura española II. (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968), 455.

vamos a dejarlo de lado para considerar la otra parte de la cita--los problemas de los individuos que no alcanzan sus aspiraciones. Esto sí se trata en el drama.

En primer lugar, notamos que es más normal que los personajes se casen sin amor que se casen con él. Además, vemos que los personajes no se comprenden ni a sí mismos ni a sus compañeros y que por eso les falta la comunicación pertinente. Existe, desde luego, el contraste entre la actitud egoísta de un Fernando y la de un Urbano que cree que todo ser humano necesita de los demás. Pero el problema de Urbano es que no hace más que creer: no piensa, no aclara sus valores, no hace caso de las consecuencias de sus acciones. O sea que, en el fondo, no es distinto a los demás personajes.

En este sentido, "Historia de una escalera" figura dentro de nuestro análisis; porque toca el problema del poder y de la normalidad aceptada ciegamente.

La Tejedora De Sueños

Este drama, basado en la leyenda griega de Penélope y Ulises, tiene aspectos originales añadidos por Buero. Poco antes de la vuelta de Ulises, Penélope se enamora de Anfino pero sigue tejiendo y destejiendo; porque se da cuenta de que los otros pretendientes no los dejarían vivir. Al volver, Ulises esconde su identidad hasta el momento en que puede matar a todos los pretendientes, incluso a Anfino, el cual recibe un entierro noble. Se ve al final que la duda de Ulises y el amor de Penélope por Anfino no se acaban.

En "La tejedora de sueños" volvemos de nuevo a una situación en que existe el conflicto entre la normalidad, la desviación, el estigma. En el mundo de Ulises (pretendientes, esclavas), lo normal es el egoísmo, bien del individuo o del grupo. Por eso, pueden valer

la guerra, la decepción o la traición. Estos seres no analizan sus experiencias a fondo, sino actúan en el momento.

El contraste con esta normalidad se halla sobre todo en la desviación de Anfino. No bebe, no juega, piensa, y comprende la subjetividad de la realidad. Además, se desvía porque no es un verdadero príncipe y porque protege a Penélope. No duda como el "normal" Ulises, porque se entiende a sí mismo y sus valores.

Penélope es plena mujer, con las aspiraciones humanas y los egoísmos normales. Pero se desvía de los otros por conocerse y por admitir sus cualidades. También, aclara los resultados de acciones posibles y escoge no basándose en un capricho momentáneo.

Algunas cosas interesantes de esta producción, son el empleo de un personaje ciego, casi sordo, que sabe más que los normales, y la presentación de esclavos, seres humanos cuyos derechos están limitados.

El hecho de que Eуро base la trama en personajes históricos no elimina las conexiones del drama con el presente, dado que dentro de las situaciones hay paralelismos entre la historia y la actualidad en cuanto a la desviación, el estigma y la normalidad.

Las Palabras En La Arena

Este drama es una tragedia en un acto que trata el adulterio en tiempos de Cristo de una manera que tiene relación con el presente. Noemí, mujer de Asaf, y su criada Fenicia observan desde su casa que los hombres de la ciudad han sido disuadidos de apedrear a una adúltera a causa de algo que Cristo escribe en la arena. Mientras vuelven a casa los hombres y nos enteramos de las palabras de Cristo-- palabras que les acusan de pecados tan serios como el adulterio-- Fenicia hace los arreglos para que Noemí pueda reunirse con su amante Marcio durante la ausencia de Asaf. Al volver a casa Fenicia, Asaf

descubre el delito de su mujer debido al "regalo" que Marcio dio a Fenicia. Entonces, sabemos las palabras de Cristo respecto a Asaf al mismo tiempo que él reacciona: asesino.

A pesar de ser una obra breve, "Las palabras en la arena" presenta bastante información. Los normales son hipócritas que condenan al prójimo por sus pecados tan públicos. La adúltera que quieren matar no parece más pecadora que los hombres que la acusan. Viene a ser pública su desviación y la quieren matar para mantener el orden de la familia y del Estado. Es notable para el delineamiento de la normalidad que la revelación de los pecados de Joazar, Gadi, Eliú, y Asaf no merecen la misma atención que el adulterio. Es decir que está implícita la aceptación de tal conducta como normal.

Otro punto es que Noemí viene a ser una portadora de desviaciones, porque su esposo "normal" se entera de su "delito" y cree tener motivos para maltratarla.

Jesús también es juzgado como portador de desviaciones por actuar con su "nueva" moral del amor en vez de usar la venganza. Al mismo tiempo, El quiere que los demás piensen en sus motivos--sus valores--y en las repercusiones de sus actos.

Madrugada

Esta obra trata la muerte de Mauricio, marido de Amalia. (Antes, eran amantes y la familia de él no sabe que se casaron.) Amalia había sido amante de Leandro, sobrino de Mauricio; y ella se preocupa del hecho de que Mauricio eliminó a Leandro y su padre de su testigo y dijo a Amalia que tal vez la recobraría desde más allá de la muerte. Para aclarar la duda, Amalia llama a la familia, fingiendo que Mauricio vive y que ella no le obligará a testificar si alguien denuncia al que le habló de ella. Nadie confiesa; y únicamente Monica, sobrina de Mauricio, y Paula, amante actual de Leandro y pariente lejano de Mauricio, no se interesan por el dinero. Al

fin, después de un asesinato aparente por Lorenzo y Mateo, todo se aclara y Amalia sabe que Mauricio la amó y que la recobró al desheredar a Lorenzo y Leandro por calumniarla.

Otro drama en el cual existe una normalidad "expuesta" por Buero es "Madrugada." Lorenzo, Leonor, Dámaso, y Leandro, los parientes "normales" del difunto Mauricio, son egoístas e hipócritas. Su concepto del mundo es el de un lugar en que uno toma lo que puede y como puede, pero sin exponerse.

Es notable que Paula y Amalia, portadores de desviaciones por ser conocidas como amantes, se arriesgan por otro ser humano que les importa. Pero aún ellas tienen, o ha tenido en el caso de Amalia, problemas con la sincera comunicación con otro individuo.

Una tercera mujer "distinta" es Mónica, la esperanza típica de la obra bueriana. Ella se interesa sinceramente por la tía y el tío "moribundo." Más que esto, la vemos pensar e intentar saber las consecuencias de las cosas.

Es decir que "Madrugada" tiene que ver, más que con el poder del amor, con las relaciones entre hombres y mujeres.

Hoy Es Fiesta

"Hoy es fiesta" ocurre en una azotea madrileña un día de fiesta en que los vecinos "toman presa" a la azotea por la mañana y deciden aprovecharla el día entero. Durante el recorrer del día aprendemos que muchos vecinos ponen sus esperanzas en los naipes y en el sorteo del día. Además, se sabe que Daniela necesita y busca la ayuda de Fidel y que él la rechaza. Al mismo tiempo, Silverio y Pilar se destacan: ella por su sordera y él por su preocupación por ser perdonado de la muerte de la niña de Pilar. Al fin, llega el periódico anunciando que les tocó el sorteo, pero inmediatamente Daniela confiesa que su madre (doña Balbina) les engañó con un billete falso. Silverio salva a doña Balbina, pero durante la gresca Pilar es golpeada. Así, mientras Fidel y Daniela empiezan a entenderse y Silverio

se prepara para pedirle perdón a Pilar, ésta muere.

A "Hoy es fiesta" se la compara frecuentemente con "Historia de una escalera" por tratar de "la misma clase madrileña." Creemos que existe una semejanza en el sentido de preguntarnos el papel de los dominadores y su responsabilidad por la situación de los personajes. Y, como en "Historia de una escalera," no formulamos ninguna hipótesis sobre esto; sino nos limitamos a lo que presenta el drama.

Ahora bien, podemos empezar a observar puntos convergentes en los dos dramas; porque de nuevo se destaca la esperanza que no se basa en el individuo y en sus experiencias con otros seres humanos. Incluso Elías se presenta como un hombre bueno pero viviendo del pasado. Otra semejanza es la ausencia de comunicación eficaz, por ejemplo entre Daniela y Fidel.

Un aspecto nuevo es la sordera de Pilar, un estigma que subraya la necesidad de todos de "sentirse un ser humano entre seres humanos!"¹ Silverio está alerta a esta necesidad y aún miente cuando lo cree beneficioso para la estimación que tiene Pilar de sí misma. Sin embargo, Silverio no reconoce bastante pronto que su esperanza se concrete en la comunicación sincera y franca con su mujer, que conduzca al perdón.

Fidel parece ser otro tipo de estigmatizado limitado por sus "cuatro ojos." Sus experiencias personales con otras personas le empujan a la inseguridad porque no quiere ser como es. Así, resulta

¹Buero Vallejo, Antonio, Hoy es fiesta. (Madrid, Escelicer, S. A., 1967), 30.

ser incapaz de compadecerse de Daniela en el momento de su gran confusión respecto a su madre y de si debe revelar el fraude.

La confusión de ella es notable porque se origina en un conflicto de valores y el deseo de aclararlos de manera que pueda aceptar las consecuencias. (Los valores en conflicto son el respeto hacia su madre y la estimación de la verdad.) Tampoco se contenta con lo que es su personalidad; pero actúa, experimenta, para lograr una alteración, un nuevo modo de ser, que sea aceptable.

Las Cartas Boca Abajo

Esta obra trágica en dos actos y cuatro cuadros tiene lugar en casa de Juan y Adela, un matrimonio infeliz. Viven con ellos su hijo Juanito y la hermana de Adela--Anita. Además, su hermano Mauro les visita frecuentemente. Les observamos durante la temporada en que Juan está haciendo un último esfuerzo para ganar las oposiciones y sabemos en seguida que a Juan le faltan la seguridad y la sinceridad de su mujer. Adela revela su amor hacia otro (Ferrer) y el hecho de que se casó con Juan para vengarse de Ferrer. La muda Anita fue víctima, porque Adela le robó a Ferrer, y sus acciones y silencio sirven de recuerdo constante a Adela de su egoísmo. Después de muchos enredos con Mauro, quien mintió respecto al conseguir la ayuda de Ferrer, y el robo de los libros de Ferrer que leía Juan para prepararse para el examen, Juan y Adela se sinceran: ponen las cartas boca arriba. Mientras parece que Juan gana al hijo, parece que ya es demasiado tarde para la sinceridad entre él y Adela.

Es ésta otra obra que sugiere las limitaciones fuera de la escena impuestas por los dominadores. Y una vez más quisiéramos reiterar la necesidad de limitarnos a lo que se observa en el drama.

Que Ferrer haya o no subido con ayuda, no importa tanto como el hecho de que Adela crea que no y Juan que sí. Explíquemonos. Adela cree que Ferrer tenía los talentos necesarios para prosperar; y se casó con Juan sin considerar lo que era y podía ser, sino lo que ella

haría de él. Por eso, Juan fue separado de la confianza y el amor de los seres cuyos opiniones más importaban, y sus fracasos recibieron el rechazo de Adela. Ella le echaba la culpa; y él, por no desesperarse, desarrollaba un orgullo falso que negaba la influencia o la importancia de alguno, como Ferrer, que ya había prosperado. Juan adoptaba¹ la posición de que los "que no tienen ayuda se quedan hoy atrás, valgan lo que valgan; o salen adelante tardíamente." Pero al mismo tiempo nos revela que verdaderamente lo que quiere es ser aceptado como es y comunicarse y entenderse con su familia.

Además, el cuñado Mauro representa el fracaso del que miente, roba, y engaña. Hay que tener cuidado con él porque no se sabe si es así porque fracasó o si fracasó por no sentirse con valor. A pesar de esto, Mauro da fuerza a la hipótesis de que la conducta recta no puede existir sin la comunicación honesta de los conceptos de las cosas.

Hay mucha repetición del simbolismo de Anita, como la conciencia de Adela. Pero nosotros pensamos que tiene un papel mayor: la representación de las consecuencias de la falta de interés en la comunicación entre seres humanos.

La Señal Que Se Espera

Susana y su marido Enrique se refugian en su casa de verano con el antiguo novio de ella--Luis. Luis busca una señal del arpa eolólica para devolverle el talento musical perdido cuando sus relaciones con Susana terminaron. Susana quiere saber si ella o Luis puso fin al

¹Buero Vallejo, Antonio, Las cartas boca abajo. (Madrid, Escelicer, S. A., 1967), 43.

noviazgo, mientras Enrique duda del amor de Susana hacia él. Los criados Bernardo y Rosenda también buscan una señal--del sobrino en América. Entonces, llega Julián, otro amigo con problemas matrimoniales. Todos buscan y esperan y finalmente suena el arpa--no por causa misteriosa sino debido a Susana--e inmediatamente los problemas se resuelven: 1) los criados tienen carta que explica la muerte del sobrino 2) Luis gana confianza en sí mismo y trabaja 3) Julián recibe carta y vuelve a la mujer 4) Susana y Enrique se quieren, aceptan el fracaso económico y deciden tener hijos.

Este drama sobre el poder de la fe tiene otra característica que nos interesa: los personajes que han permitido que la falta de comunicación y confianza con los seres que les rodean llegue a ser una situación normal. Las relaciones Susana/Enrique; Susana/Luis; Luis/Enrique; Rosenda/Bernardo; Julián/la mujer, todas contienen algo de esta falta.

Puesto que Buelo no nos da la información necesaria para dar una explicación de las causas del estado de los personajes, es preciso que nos limitemos a un análisis de lo que presenciamos. Es decir que observamos una aclaración de valores, sobre todo en Susana y Enrique, a causa de la experiencia nueva y extraña que ocurre. Esta experiencia--no normal--les permite ver sus vidas desde nuevos puntos de vista y les da la oportunidad de ponderar las repercusiones de su conducta.

Aventura En Lo Gris

Este drama consiste en dos actos interrumpidos por un sueño. Tiene lugar en Surelia, una pequeña nación europea ficticia, durante nuestra época y durante tiempos de guerra. Los personajes se reúnen esperando un tren que les deje huir al extranjero. Entre ellos figuran Alejandro, jefe hipócrita que huye; Ana, su amante; Silvano, un profesor expulsado por ser derrotista y pacifista; un sargento; Georgina, una rica que cree que todo tiene su precio; un campesino que perdió la familia; Carlos, un seguidor de Alejandro (bajo su

nombre verdadero) que sufre trastornos oculares; e Isabel y el niño que tuvo a causa de ser violada por los enemigos. Durante la noche que todos pasan juntos, se revelan sus egoísmos en cuanto a la comida, sus debilidades de carácter y sus cualidades fuertes. El sueño es algo común a todos menos a Alejandro, quien asesina a Isabel mientras los demás sueñan. Carlos se venga al matar a Alejandro con una pistola; y todos menos Silvano, Ana y el niño huyen a pie. Silvano y Ana se sacrifican a los enemigos pero les convencen de que cuiden al niño.

Esta producción nos enfrenta con el problema de dónde termina la realidad y de cuánta responsabilidad tenemos para con ella. Como en otras obras buerianas, hay personajes normales (Alejandro, el Campesino, Georgina, el Sargento, Ana [al principio]), estigmatizados (Isabel, el niño, Carlos), y portadores de desviaciones (Silvano y Ana [al final del drama]). "Aventura en lo gris," por medio de estos personajes, nos proporciona una oportunidad de pensar y valorar las normas y los valores de los individuos.

El sueño que presenciamos, con una técnica parecida al de "En la ardiente oscuridad," "El concierto de San Ovidio," y "El sueño de la razón," nos pone en el papel de otros seres. En este caso, estamos mirando desde la perspectiva de Silvano:¹

SILVANO.--... ¿soñamos mal porque nos portamos mal durante el día, o procedemos mal en la vida porque no sabemos soñar bien?...

.....

y quizás al despertar no podríamos seguir fingiendo. Tendríamos que mejorar a la fuerza... Porque en el sueño es donde tocamos nuestro fondo más verdadero. ¡En el sueño y no en la vida!

¹Buero Vallejo, Antonio, Aventura en lo gris. (Madrid, Escelicer, S. A., 1964), 44-5.

Pero Silvano reconoce que todos no son soñadores como él y concluye¹ que "No se puede soñar; no se debe soñar dejando las manos libres a quienes no lo hacen. Aunque, al final, sea el soñador quien desmascare al hombre de acción."

Es interesante, además, la situación del poder; puesto que el drama sugiere que el talento de usar el poder se aprende; no es cosa natural. Notamos esto, sobre todo, en el caso del Campesino y el de Carlos; porque los dos se encuentran con un poder imprevisto y no saben aprovecharlo lo mejor posible, sino reaccionan espontáneamente.

Hay tres obras buerianas que quisiéramos apartar de las demás por ser traducciones o no concebidas originalmente por Buero: "Hamlet," "Madre Coraje y sus hijos," "Casi un cuento de hadas." Además, quisiéramos referirnos a "Mito," que sirve para una ópera.

Madre Coraje Y Sus Hijos

"Madre Coraje y sus hijos," original de Bertolt Brecht, presenta la crónica de la Guerra de los Treinta Años. En esta versión observamos a Madre Coraje viviendo de sus "talentos" y perdiendo a los hijos uno tras otro mientras ella negocia. Además, observamos los valores que se consideran buenos y normales en tiempos de guerra.

"Madre Coraje y sus hijos" fue escrita por Brecht. Buero escribe en la "Nota para el programa" que Brecht favorecía el "teatro épico," es decir "narrativo," más que el "dramático," o sea "actuado." Esto explica la divergencia de la estructura del drama comparada con los de Buero.

¹loc. cit., pág. 94.

También observa Buero¹ que pretende "Brecht con todo ello que el espectáculo teatral se convierta en promotor de despertares y no de letargos; de reflexiones y no de hipnosis; de justas rebeldías y no de conformismos."

Que la obra trate sobre la Guerra de los Treinta Años no elimina la fuerza de sus conexiones con la época de guerra, por ejemplo que la virtud de la guerra es el crimen de la paz. Ana Fierling "nos enseña a todos la terrible mezcla de humanidad y de egoísmo a que pueden llegar las personas que no mueren en la guerra y han de sufrir las más penosas deformaciones bajo la prisión implacable de un mundo injusto y torpe."²

En cuanto a los personajes y sus mundos, es significativo que la muda Catalina (una estigmatizada y una que se desvía) y el honrado Caradequeso (una desviación en la guerra) mueren porque los valores sobre los cuales basan sus conductas no son normales en la guerra. Además, el contraste entre el mundo pacífico de Catalina y el mundo egoísta y cobarde (normal en la guerra) de los demás es elocuente.

Casi Un Cuento De Hadas

Esta "glosa trágica" ocurre en palacio del siglo XVIII en un lugar no determinado. Laura y Leticia son hermanas y princesas--la primera, inteligente y fea y la segunda, bella y simple. Los reyes desean casar a Leticia y reciben negaciones de todo el mundo; por eso, se lo piden a Riquet--el feo del copete. Riquet y Leticia se inspiran confianza, pero él se va por tres meses cuando muere su madre. Entretanto,

¹Buero Vallejo, Antonio (Trad.), Madre Coraje y sus hijos. (Madrid, Escelicer, S. A., 1967), 7.

²loc. cit., pág. 9.

llega el señor de Hansa, que conquista a Leticia y le devuelve tonta. Riquet vuelve para enterarse del cambio y para verse atrapado en el plan vengativo de Laura. Pero, por fin, Riquet vence al señor de Hansa y le mata; luego él y Leticia se reconcilian.

A pesar de no ser original de Buero sino una glosa de Perrault, "Casi un cuento de hadas" se relaciona bien con nuestra investigación. En primer lugar, la obra destaca que nuestra concepción, la de nosotros mismos, como seres humanos depende mucho de los conceptos de aquellos con quienes nos relacionamos. Leticia se cree tonta, sin valor, "diferente," cuando los que la rodean la tratan de tal manera:¹

LETICIA.--Si viviéseis aquí, lo sabrías. Nadie me quiere. Ni mis padres, ni mi hermana. Estoy sola. Y todos los gentilhombres se van con ella. Y a mí me desprecian... Y se ríen de mí.

RIQUET.--¿También de vos? ¿Por qué?

LETICIA.--Porque dicen que... que...

RIQUET.--¿Qué?

LETICIA.--¡Qué soy tonta!

(Llora otra vez.)

RIQUET.--(Pensativo.) Vuestras palabras no pueden ser más oportunas ni más discretas.

LETICIA.--(Rabiosa.) ¡No, no lo son! Además, yo casi nunca hablo.

RIQUET.--Una prueba más de discreción...

LETICIA.--¡Si no es eso! No entiendo nunca lo que dicen, y no sé jugar a nada, y todo lo que cojo se me rompe. Y además...

RIQUET.--Además...

¹Buero Vallejo, Antonio, Casi un cuento de hadas. (Madrid, Escelicer, S. A., 1965), 20.

LETICIA.--(Baja la cabeza.) Como soy tonta, nadie quiere casarse conmigo.

RIQUET.--¿Cómo lo sabéis?

LETICIA.--Lo dicen delante de mí.

Otro ejemplo de este proceso ocurre más tarde:¹

LETICIA.--¿A quién esperas tú?

LAURA.--¿Yo? (Ríe.) A nadie. No te importa. Mañana me verás pasear aquí, igual que ayer y que ahora.

LETICIA.--¿Por qué?

LAURA.--¡Porque me place cansarme!

LETICIA.--(Inquieta.) ¿Esperas también a Armando?

LAURA.--¿A Armando? No, hermanita. Armando, para ti. Es tan estúpido como tú.

(Pasea.)

LETICIA.--(Se levanta.) ¡No digas eso!

LAURA.--(Se para y la mira con furia.) ¡Digo lo que quiero! ¡Y cállate, si no quieres que baje y te haga callar de otro modo!

Además, Laura disminuye la inteligencia de su hermana y acentúa su fealdad, porque el mundo "normal" le enseña que la belleza es necesaria para disfrutar todos los derechos humanos. Una acotación² al principio del drama se refiere al rechazo de Leticia hacia un rincón especial: "Si lo prefiere a un cómodo sillón por voluntad propia o porque se lo han hecho preferir, lo sabremos quizá más tarde." Borel³

¹loc. cit., pág. 50.

²loc. cit., pág. 8.

³Borel, El teatro de lo imposible, op. cit., pág. 249.

resume la situación al escribir que es "el mundo lo que me hace feo, que me crea feo, y es él además quien da a esta fealdad significación e importancia."

Es preciso notar el cambio en Leticia y en Riquet cuando actúan recíprocamente, con alguien que no pone de relieve sus estigmas. Sus valoraciones de sí mismos se alteran marcadamente.

Sin meternos en un análisis más extenso del drama, diremos solamente que en él Buero también emplea el estigma, la desviación, y la normalidad para enfrentarnos con el problema de los valores y la situación del ser humano en la actualidad. Y aún la cuestión de la barrera entre la realidad y el sueño da base para la idea de una realidad subjetiva (y por eso variada y capaz de alteración).

Hamlet

Buero tradujo esta tragedia shakespeariana que trata la venganza de Hamlet por el asesinato de su padre, el rey de Dinamarca. Sus esfuerzos causan la muerte de Polonio; la locura y muerte de su hija Ofelia; la muerte del hijo de Polonio, Laertes; la muerte de dos antiguos amigos traidores; la muerte de la madre de Hamlet; y la muerte del nuevo rey Claudio. Claro, también muere Hamlet.

Al lado de "Madre Coraje y sus hijos" y "Casi un cuento de hadas" está "Hamlet." Este drama shakespeariano toca el problema de la locura y la salud, la realidad y la irrealdad. Más que esto¹, trata "la realidad de un príncipe cuyo espíritu es grande, pero egoísta y ambicioso, un ser que, por amarse sólo a sí mismo, no logra interesarse cordialmente por los demás y para el cual, por esa deficiencia

¹Buero Vallejo, Antonio (Trad.), Hamlet. (Madrid, Escelicer, S. A., 1962), 7.

comunicativa" muere trágicamente. Su problema, su flaqueza trágica, es la de sospecharse "frustrado para aquellos valores humanos que admite y proclama: el amor filial, el conyugal, la amistad verdadera."¹ Hamlet no sólo duda de sus valores sino también deja de aclararlos al no considerar hondamente las consecuencias de ellos versus las consecuencias de los valores y las normas "corrientes."

Otro punto pertinente es la divergencia entre la justicia y los derechos de los dominadores y los de los demás. Dos ejemplos sobre esto lo ilustrarán. El Rústico lamenta²

RUSTICO SEGUNDO.--¿Quieres que te diga la verdad? Si ella no fuese una dama de campanillas no la enterrarían en sagrado.

RUSTICO PRIMERO.--¡Eso! Ahora si has dado en el clavo. Y es gran lástima que los señorones hayan de tener [en este mundo] mucho más derecho a ahogarse o a colgarse cuando les plazca que los demás cristianos...

Claudio da otro ejemplo:³

CLAUDIO.--... [En las corrompidas costumbres de este mundo, el delito puede torcer la justicia con dorada mano y quebrar a menudo con dádivas la rectitud de la ley. Mas no sucede así allá arriba. Allí no valen engaños, allí las acciones descubren su verdadera naturaleza y nos vemos obligados a reconocer sin excusa nuestras faltas puestas al desnudo.]...

Una observación final es que "Hamlet" muestra de nuevo las ventajas para los dominadores de calificar a otro como uno que se desvía.

¹ibid.

²loc. cit., pág. 121.

³loc. cit., págs. 90-1.

Admitimos que estos temas son muy prolijos. Pero estas tres obras no son originales de Buero, aunque creemos haber apuntado lo suficiente para mostrar su relación con la idea de este trabajo.

Mito

"Mito" es un libro para una ópera en dos partes. Tiene lugar en un Teatro de la Ópera de nuestros tiempos. Eloy es criado en la ópera y una vez hizo el papel de Don Quijote. El cree en los visitantes y un mundo mejor; y por conversación con ellos cree que Marta, una sirvienta, está "con ellos." Eloy esconde a un viejo amigo--Ismael--de la policía. A causa de una consigna, todos pasan la noche en el teatro, donde la mayoría juegan y se divierten, y aún bromean con Eloy. Entretanto, él tiene o un sueño o un encuentro con los visitantes. Por la mañana, llega la policía, y Eloy muere protegiendo a Ismael. Justifica esta acción la policía con la mentira de que Eloy estaba armado. Marta, Simón y los Tramoyistas cuidan el cuerpo mientras los otros se preparan a actuar--una actuación que revela un "cambio" de tipo no explicado.

Podemos ampliar más la idea en el caso de "Mito," aunque repetimos que difiere este drama de los demás por haber sido escrito para una ópera.

En vez de distinguir las cualidades de cada personaje normal, resumiremos éstas; y a la vez trataremos de su definición del mundo versus la de los que se desvían (Eloy, Marta, los Tramoyistas). El conjunto de los normales es un grupo egoísta, lascivo, que no piensa. No se interesan por los demás ni indagan las situaciones. Un ejemplo de esto se halla a principios del drama:¹

ELOY. Ayer, muchas tarimas levantaron
buscando alguna bomba, y esta noche
la casa se llenó de policías.

¹Buero Vallejo, Antonio, Mito. (Madrid, Escelicer, S. A., 1968), 19.

RODOLFO. ¡Pero eso es natural!

Otro ejemplo:¹

ELOY. ... Hay que pasar la noche en el teatro;
la consigna se dio hace cuatro fechas.
Desde las doce, la ciudad entera
se esconderá en las cuevas y refugios
y aprenderá a vivir como los topos
hasta que la consigna se levante.

MUCHOS. ¡Es natural y ya pasó otras veces!

Otro ejemplo de la falta de pensar y de indagar ocurre cuando la muchedumbre no resiste a las Figuras antes de enterarse de que todo era una broma dada a Eloy.

Es Eloy el menos normal del drama, quien nos informa más. El apunta² que "no tienen más dios que el hombre mismo." Luego añade lo siguiente:³

ELOY. ¡Curioso animal dios, listo y seguro!
Adora ciegamente a sus hijitos
y desde pequeñines les concede
la instrucción militar, los uniformes
y las brillantes armas de juguete.
Con la televisión de cada día
les enseña lo nobles y agradables
que los espías son, cuando asesinan.
También aprende el niño en la pantalla
que sus papás saben matar mil niños
o achicharrarlos vivos lentamente,
y es que es muy natural que así suceda,
y que también ellos lo harán, si crecen...

Podemos inferir los valores del hombre normal de otra cita:⁴

¹loc. cit., pág. 21.

²loc. cit., pág 86.

³loc. cit., págs. 88-9.

⁴loc. cit., pág 87.

ELOY. ... Prepara guerra y cree que tendrá paz.
 A la mentira llama cortesía.
 Besuquea, fornicia y cree que ama.
 Si está aterrado, bebe y se divierte.
 Procrea sin freno por matar su angustia
 y aumenta así la angustia de la Tierra.
 Quema o prohíbe libros, y se cree
 que a la verdad y al bien está sirviendo.
 Y para suprimir al disidente
 lo llama previamente can rabioso.

Tal es el mundo normal y tales son los normales.

Dijimos anteriormente que Marta, Eloy, y los Tramoyistas son los no normales de "Mito." Excluimos a Ismael por no conocerle a fondo y por lo que dice¹ a Eloy que insinúa una mezcla de la normalidad y la desviación:

ISMAEL. Eloy, la acción es impura.
 La injusticia es necesaria
 para alcanzar la justicia.
 Serás sólo un soñador
 si el escrúpulo no ahogas
 y a actuar no te decides.

Los Tramoyistas no ocupan un lugar diferente hasta finales de la obra cuando gritan:²

LOS TRAMOYISTAS. ¡No le disparéis!
 ¡Es un ser humano!

Además, son ellos, con Marta y Simón, quienes cuidan el cuerpo de Eloy.

Marta es tonta para los normales y su estigma es pagado con ser asociada a "su lugar": los fosos. Pero el drama³ nos convence que "no es lo que parece." Ella se desvía porque no toma parte en las actividades "normales."

¹loc. cit., págs. 43-4.

²loc. cit., pág. 105.

³loc. cit., pág. 33.

Eloy insinúa mucho más sobre su carácter pero Marta no nos demuestra claramente sus valores y conceptos de las cosas.

Al contrario, Eloy sí, nos explica cómo juzga al mundo. Además, el hecho de que él canta¹ "... a una galaxia muy lejana/llena de paz, honor e inteligencia!" nos explica que rechaza la normalidad porque cree que viola la humanidad. Los paralelos entre Eloy y Don Quijote sugieren una voz paralela, una queja paralela, de la actualidad; y él, como el famoso hidalgo, se conduce afirmando públicamente lo que cree.

¹loc. cit., pág. 81.

CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACION

Volvemos a la hipótesis con que empezamos esta investigación: la estigmatización, la desviación, la normalidad, y los valores enredados con ellas son características de la producción dramática de Antonio Buero Vallejo que conllevan repercusiones para la actualidad española contemporánea. Comenzamos nuestro estudio con las definiciones y las teorías de la estigmatización, la desviación, y el valor. Además, hemos apuntado la relación de estos conceptos con la ideología del drama bueriano y consecuentemente con el estilo de su obra.

A pesar de que ya presentamos implicaciones de algunos dramas específicos, en este momento quisiéramos exponer conclusiones y repercusiones del conjunto. Primero, es válido afirmar que la normalidad, la desviación, la estigmatización, o por lo menos una de ellas, cumplen papeles sobresalientes en todo el drama bueriano. Segundo, hemos mostrado que el lector o el público es testigo de interacciones sociales en las cuales figuran estos conceptos. Es por medio de este proceso por el que hallamos implicaciones justificables.

Debemos advertir que la obra bueriana no es un estudio sociológico ni psicológico, sino es literatura. A causa de esto, es la reacción en el lector o en el público lo que importa. Importa mucho comprender este punto, porque creemos de suma importancia el hallazgo o la búsqueda de paralelos entre las acciones de la obra y las de los espectadores. Es decir, que a pesar de la posibilidad de una prueba científica de la relación del drama con la actualidad, no es

preciso para que el lector-oyente encuentre paralelos. Por ejemplo, nosotros mismos, sin ser españoles, observamos puntos convergentes entre los dramas y nuestra realidad respecto a la normalidad y la "no normalidad."

Kaplan¹ resume la actitud esencial en la producción bueriana: "... there is probably as much reason to assess critically the value of normal modes as of abnormal ones." A menudo Buero lo hace por medio de lo "no normal," una posición afirmada por Borel² porque "lo que sale de la norma es lo que más informes nos proporciona acerca de ésta."

Una de las implicaciones de este combate entre lo normal y lo no normal es que el hombre impone límites fuera de los impuestos por la naturaleza: 1) la negación de enfrentarse con la realidad y su carácter ilusorio y subjetivo 2) el egoísmo. Estas limitaciones conducen a las taras de la "no normalidad" y la resultante disminución de los derechos de un ser humano. Otro resultado pronunciado en la obra bueriana es la lástima de no conocerse ni amarse a sí mismo, y por eso el no poder conocer ni amar al prójimo. Buero acentúa el hecho de que la normalidad es cuestión de poder y de perspectiva; y nos proporciona oportunidades de encontrar perspectivas nuevas.

Hay tres ideas adicionales que Buero destaca. Primero, hay la petición de una aclaración de los valores y una alteración de los valores aceptados. Segundo, hay la insinuación de que la realidad de

¹op. cit., pág. 315.

²Borel, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio, op. cit., pág. 9.

la desviación puede--y en algunos casos debe--convertirse en la realidad normal. Y tercero, Buerio plantea la problemática no del sobrevivir sino del ¿cómo?. Implícitos en esta pregunta están el papel actual de la cristianidad, la libertad del individuo (a menudo la de la mujer [por ejemplo, "La tejedora de sueños" y "Las palabras en la arena"]), el control de la población, y el estado de la educación.

No queremos decir con todo esto que los aspectos estéticos del drama bueriano ocupen un lugar secundario, aunque ha sido necesario dejarlos de lado del análisis para enfocar mejor los aspectos de la acción misma. Además, quisiéramos reiterar por última vez que nuestra intención ha sido un mejor entendimiento del drama de Antonio Buerio Vallejo y que creemos que nuestros descubrimientos conducen a ello.

BIBLIOGRAFIA

Libros

1. Becker, Howard S., Outsiders. New York: The Free Press, 1966. Págs. viii + 179.
2. _____ (Ed.), The Other Side. New York: The Free Press, 1967. Págs. 297.
3. Bleznick, Donald W. y Halsey, Martha T. (Eds.), Madrugada. Waltham (Mass.): Blaisdell Publishing Company, 1969. Págs. xxviii + 111.
4. Blumer, Herbert, Symbolic Interactionism. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. Págs. x + 208.
5. Borel, Jean-Paul, El teatro de lo imposible. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966. Págs. 304.
6. Brooks, Cleanth (Ed.), Tragic Themes in Western Literature. New Haven: Yale University Press, 1956. Págs. 178.
7. Brustein, Robert, The Theatre of Revolt. Boston: Little, Brown and Company, 1964. Págs. ix + 435.
8. Buero Vallejo, Antonio, Aventura en lo gris. Madrid: Escelicer, S. A., 1964. Págs. 111.
9. _____, Casi un cuento de hadas. Madrid: Escelicer, S. A., 1965. Págs. 74.
10. _____, El concierto de San Ovidio. Barcelona: Aymá, S. A., Editora, 1963. Págs. 133.
11. _____, El concierto de San Ovidio. Madrid: Escelicer, S. A., 1968. Págs. 120.
12. _____, El sueño de la razón. Madrid: Escelicer, S. A., 1970. Págs. 106.
13. _____, El tragaluz. Madrid: Escelicer, S. A., 1969. Págs. 103.
14. _____, En la ardiente oscuridad. Madrid: Escelicer, S. A., 1968. Págs. 77.

15. _____ (Trad.), Hamlet. Madrid: Escelicer, S. A., 1962. Págs. 143.
16. _____, Historia de una escalera y Las palabras en la arena. Madrid: Escelicer, S. A., 1970. Págs. 87.
17. _____, Hoy es fiesta. Madrid: Escelicer, S. A., 1967. Págs. 91.
18. _____, Irene, o el tesoro. Madrid: Escelicer, S. A., 1965. Págs. 94.
19. _____, La señal que se espera. Madrid: Escelicer, S. A., 1966. Págs. 75.
20. _____, La tejedora de sueños. Madrid: Escelicer, S. A., 1965. Págs. 74.
21. _____, Las cartas boca abajo. Madrid: Escelicer, S. A., 1967. Págs. 87.
22. _____, Las meninas. Madrid: Escelicer, S. A., 1961. Págs. 128.
23. _____, Las meninas. New York: Charles Scribner's Sons, 1963. Págs. vi + 237.
24. _____ (Trad.), Madre Coraje y sus hijos. Madrid: Escelicer, S. A., 1967. Págs. 112.
25. _____, Madrugada. Madrid: Escelicer, S. A., 1960. Págs. 80.
26. _____, Mito. Madrid: Escelicer, S. A., 1968. Págs. 114.
27. _____, Un soñador para un pueblo. Madrid: Escelicer, S. A., 1965. Págs. 108.
28. _____, Un soñador para un pueblo. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1966. Págs. xii + 131.
29. Bugental, James F. T. (Ed.), Challenges of Humanistic Psychology. New York: McGraw-Hill Book Company, 1967. Págs. xiv + 362.
30. Cohen, Albert K., Deviance and Control. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1966. Págs. viii + 120.
31. Coleman, James C., Abnormal Psychology and Modern Life. Glenview (Ill.): Scott, Foresman and Company, 1964. Págs. 694.
32. Díaz-Plaja, Guillermo, La voz iluminada. Barcelona: Instituto del teatro, 1952. Págs. 284.

33. _____, et al., El teatro: enciclopedia del arte escénico. Barcelona: Editorial Noguer, S. A., 1958. Págs. 645.
34. García-Pavon, F., El teatro social en España (1895-1962). Madrid: Taurus, 1962. Págs. 190.
35. Goffman, Erving, Stigma. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1963. Págs. 147.
36. Herriott, J. Homer, et al., Homenaje a Rodríguez-Moñino, I. Madrid: Editorial Castalia, 1966. Págs. 427.
37. Ilárraz, Félix G. (Ed.), Las cartas boca abajo. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1967. Págs. vi + 182.
38. Kaplan, Bert (Ed.), Studying Personality Cross-Culturally. New York: Harper & Row, 1961. Págs. ix + 687.
39. Lyon, J. E. (Ed.), Hoy es fiesta. Boston: D. C. Heath and Company, 1966. Págs. 192.
40. Magaña de Schevill, Isabel (Eda.), Dos dramas de Buero Vallejo. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967. Págs. xi + 259.
41. Marín, Diego, Literatura española II. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968. Págs. x + 508.
42. Marqueríe, Alfredo, El teatro que yo he visto. México: Editorial Bruguera, S. A., 1969. Págs. 251.
43. Moreau-Arrabal, Luce (Ed.), Teatro selecto de Antonio Buero Vallejo. Madrid: Escelicer, S. A., 1966. Págs. 612.
44. Oliver, Donald W. y Shaver, James P., Teaching Public Issues in the High School. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966. Págs. 330.
45. Parker, Jack Horace, Breve historia del teatro español. México: Ediciones de Andrea, 1957. Págs. 213.
46. Parsons, Talcott, Social Structure and Personality. London: The Free Press, 1970. Págs. 376.
47. Pérez Minik, Domingo, Debates sobre el teatro español contemporáneo. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones, 1953. Págs. 286.
48. _____, Teatro europeo contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961. Págs. 534.
49. Polito, Antonio R., Spanish Theatre: A Survey from the Middle Ages to the XX Century. Salt Lake City: University of Utah, 1967. Págs. 246.

50. Pujals, Enrique J., Frustración en el drama de Antonio Buero Vallejo. Miami: Rex Press, Inc., 1966. Págs. 40.
51. Rodríguez-Castellano, Juan (Ed.), El concierto de San Ovidio. New York: Charles Scribner's Sons, 1965. Págs. vii + 215.
52. Sainz de Robles, Federico Carlos (Ed.), Teatro español 1949-1950. Madrid: Aguilar, 1959. Págs. 386.
53. _____ (Ed.), Teatro español 1950-1951. Madrid: Aguilar, 1952. Págs. 478.
54. _____ (Ed.), Teatro español 1951-1952. Madrid: Aguilar, 1953. Págs. 456.
55. _____ (Ed.), Teatro español 1954-1955. Madrid: Aguilar, 1956. Págs. 520.
56. _____ (Ed.), Teatro español 1956-1957. Madrid: Aguilar, 1958. Págs. 442.
57. _____ (Ed.), Teatro español 1957-1958. Madrid: Aguilar, 1959. Págs. xxxi + 362.
58. _____ (Ed.), Teatro español 1958-1959. Madrid: Aguilar, 1960. Págs. xxxi + 432.
59. _____ (Ed.), Teatro español 1960-1961. Madrid: Aguilar, 1962. Págs xxxi + 418.
60. _____ (Ed.), Teatro español 1967-1968. Madrid: Aguilar, 1969. Págs. xxxvi + 383.
61. Sastre, Alfonso, Drama y sociedad. Madrid: Taurus, 1956. Págs. 213.
62. Torrente Ballester, Gonzalo, Teatro español contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama, S. L., 1957. Págs. 338.
63. _____, Teatro español contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968. Págs. 606.
64. Ullmann, Leonard P. y Krasner, Leonard, A Psychological Approach to Abnormal Behavior. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969. Págs. xiii + 687.
65. Valbuena Prat, Angel, Historia del teatro español. Barcelona: Editorial Noguer, S. A., 1956. Págs. 703.
66. Vilar, Sergio, Manifiesto sobre arte y libertad. Barcelona: Editorial Fontanella, S. A., 1964. Págs. 376.

Periódicos Y Revistas

1. Abellán, José Luis, "El tema del misterio en Buero Vallejo." Insula, XVI (Mayo 1961), 15.
2. (Sin autor), "Antonio Buero Vallejo Answers Seven Questions." The Theatre Annual, XIX (1962), 1-6.
3. Aragones, Juan Emilio, "Goya, pintor baturro y liberal." La estafeta literaria, núm. 438 (15 de febrero, 1970), 36-7.
4. Atlee, Alfred Francis, "The Social-Political Ethic in the Plays of Antonio Buero Vallejo Produced and Published from October 1949 to October 1963." Dissertation Abstracts, XXVIII (1968), 2236-A.
5. Borel, Jean-Paul, "Buero Vallejo: teatro y política." Revista de occidente, VI (Agosto 1964), 226-34.
6. Budde Scott, Nina Margaret, "Velazquez in Modern Spanish Literature." Dissertation Abstracts, XXIX (1969), 1547-A.
7. Buero Vallejo, Antonio, "Palabras finales del dramaturgo." Indice de artes y letras, XII (Diciembre 1958), 20.
8. Castellano, José, "Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (I)." Punta europa, VII (Julio 1962), 17-32.
9. _____, "Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo (II)." Punta europa, VII (Agosto-septiembre 1962), 25-43.
10. Cortina, José Ramón, "El arte dramático de Antonio Buero Vallejo." Dissertation Abstracts, XXVIII (1968), 3174-A, 3175-A.
11. _____, "Quintaesencia del buerismo." Hispanófila, XXXVI (Mayo 1969), 31-9.
12. De Coster, Cyrus C., "Buero Vallejo's 'El sueño de la razón.'" Hispania, LIII (Diciembre 1970), 1011.
13. de Garciaso, Ramón, "Teatro: los estrenos del mes--'La tejedora de sueños' de Buero Vallejo." Insula, VII (15 de febrero, 1952), 12.
14. de Torre, Guillermo, "Dos dramas fronterizos." Indice de artes y letras, XI (Febrero 1957), 21, 23.

15. del Hoyo, Arturo, "Sobre 'Historia de una escalera.'" Insula IV (15 de noviembre, 1949), 1.
16. Díaz, Janet, "Buero Vallejo Symposium." Hispania, LIII (Diciembre 1970), 1018.
17. Domenech, Ricardo, "Inciso sobre teatro: 'Las meninas,' un drama históricamente representativo." Insula, XVI (Enero 1961), 4.
18. Dulsey, Bernard, "Entrevista a Buero Vallejo." Modern Language Journal, L (Marzo 1966), 145-56.
19. F. Marquez, Leticia M., "Colleagues." Hispania, LIV (Mayo 1971), 363.
20. Fernández-Torriente, Gastón. "España en el teatro social de Antonio Buero Vallejo." Dissertation Abstracts, XXIX (1969), 1893-A.
21. García-Escudero, José María, "El teatro de Buero Vallejo." Punta europa, IV (Mayo 1959), 50-69.
22. García Pavón, F., "Semblanzas españolas: A. Buero Vallejo." Indice de artes y letras, XII (Agosto 1958), 17.
23. Gillespie, Ruth C., "Reviews: Buero Vallejo, Antonio. 'Las meninas, fantasía velazqueña en dos partes,' ed. Juan Rodríguez Castellano." Hispania, XLVII (Diciembre 1964), 895.
24. Guereña, Jacinto Luis, "Teatro con Buero Vallejo." Papeles de Son Armadans, XXXI (Diciembre 1963), 301-10.
25. Halsey, Martha T., "Books of the Hispanic World: Buero Vallejo, Antonio et al., Teatro." Hispania, LII (Diciembre 1969), 965-6.
26. _____, "Buero Vallejo and the Significance of Hope." Hispania, LI (Marzo 1968), 57-66.
27. _____, "'Light' and 'Darkness' as Dramatic Symbols in Two Tragedies of Buero Vallejo." Hispania, L (Marzo 1967), 63-8.
28. _____, "Reality Versus Illusion: Ibsen's 'The Wild Duck' and Buero Vallejo's 'En la ardiente oscuridad.'" Contemporary Literature, XI (Invierno 1970), 48-57.
29. _____, "The Dreamer in the Tragic Theater of Buero Vallejo." Revista de estudios hispánicos, II (Noviembre 1968), 265-85.
30. _____, "The Tragedies of Antonio Buero Vallejo." Dissertation Abstracts, XXV (1965), 5278-79.

31. Ilárraz, Félix G., "Antonio Buero Vallejo: ¿pesimismo o esperanza?" Revista de estudios hispánicos, I (Mayo 1967), 5-16.
32. Keller, Daniel S., "Reviews: Buero Vallejo, Antonio. 'Historia de una escalera,' ed. José Sánchez." Hispania, XXXVIII (Septiembre 1955), 370-1.
33. Kronik, John W., "Cela, Buero y la generación de 1936: raigambre de una visión histórica." Symposium, XXII (Verano 1968), 164-71.
34. Lefebvre, Alfredo, "Algunas noticias de un dramaturgo español." Atenea, CXXVII (Abril-mayo-junio 1957), 52-7.
35. Lott, Robert E., "Functional Flexibility and Ambiguity in Buero Vallejo's Plays." Symposium, XX (Verano 1966), 150-62.
36. _____, "Scandinavian Reminiscences in Antonio Buero Vallejo's Theater." Romance Notes, VII (Primavera 1966), 113-16.
37. McKnight, William A., "Buero Vallejo's Visit to the U.S." Hispania, L (Mayo 1967), 363.
38. Magaña de Schevill, Isabel, "Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo." Hispanófila, VII (Septiembre 1959), 51-8.
39. Mancisidor, José, "La literatura española bajo el signo de Franco." Cuadernos americanos, LXIII-LXIV (1952), 26-48.
40. Manrique de Lara, José Gerardo, "'El concierto de San Ovidio.'" Poesía española, núm. 120 (Diciembre 1962), 3-4.
41. Manzanares de Cirre, M., "El realismo social de Buero Vallejo." Revista hispánica moderna, XXVII (Julio-octubre 1961), 320-4.
42. María-López, José R., "Conversación con Antonio Buero Vallejo." Cuadernos, núm. 42 (Mayo-junio 1960), 55-8.
43. Marshall, Pauline, "Reviews: Buero Vallejo, Antonio. 'En la ardiente oscuridad' ed. Samuel A. Wofsy." Hispania, XXXVII (Septiembre 1954), 380-1.
44. Martínez Ruiz, Florencio, "El último teatro realista español." Papeles de Son Armadans, VI (Mayo 1967), 177-92.
45. Mc Tigue, Thomas Mark, "Spain's Christian Existentialism: Unamuno, Ortega y Gasset, Buero Vallejo, Sastre." Dissertation Abstracts, XXX (1970), 4994-A.
46. Menton, Seymour (Trad.), "Theater in Spain (1960-61): The Artist Velázquez in the Theater," de Guillermo Díaz-Plaja. Modern Drama, IV (Septiembre 1961), 179-83.

47. Nichols, Robert Leon, "The Evolution of Technique in the Theater of Antonio Buero Vallejo." Dissertation Abstracts, XXIX (1969), 269-A, 270-A.
48. Noble, Beth W., "Sound in the Plays of Buero Vallejo." Hispania, XLI (Marzo 1958), 56-9.
49. O'Connor, Patricia W., "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo." Hispania, LII (Mayo 1969), 282-8.
50. _____, "Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre." Educational Theatre Journal, XVIII (Diciembre 1966), 443-9.
51. Ramírez, Manuel D., "Reviews: Buero Vallejo, Antonio. 'Madrugada: episodio dramático en dos actos,' ed. Donald W. Bleznick y Martha T. Halsey." Hispania, LII (Septiembre 1969), 546-7.
52. Rivas, Josefa, "Reviews: Buero Vallejo, Antonio. 'El concierto de San Ovidio,' ed. Pedro N. Trakas." Hispania, XLIX (Septiembre 1966), 561-2.
53. Rodríguez, Miguel Luis, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo." Indice de artes y letras, LII (Septiembre-octubre 1958), 21-2.
54. _____, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo." Indice de artes y letras, LII (Noviembre 1958), 22-3.
55. _____, "Diálogo con Antonio Buero Vallejo." Indice de artes y letras, XII (Diciembre 1958), 19.
56. _____, "Un mes de teatro en Barcelona: 'Las cartas boca abajo.'" Indice de artes y letras, XII (Abril 1958), 10.
57. Rodríguez-Castellano, Juan, "Estado actual del teatro español." Hispania, XLI (Diciembre 1958), 431-5.
58. _____, "Un nuevo comediógrafo español: A. Buero Vallejo." Hispania, XXXVII (Marzo 1954), 17-25.
59. Sastre, Alfonso, "'Madrugada,' de Buero Vallejo: un buen drama." Cuadernos hispanoamericanos, XVIII (Febrero 1954), 284-5.
60. Schwartz, Kessel, "Buero Vallejo and the Concept of Tragedy." Hispania, LI (Diciembre 1968), 817-24.
61. Shelnutt, William L., Jr., "Symbolism in Buero's 'Historia de una escalera.'" Hispania, XLII (Marzo 1959), 61-5.

62. (Sin autor), "Tres preguntas a Buero Vallejo." Insula, XIV (15 de febrero, 1959), 4.
63. Trifilo, S. Samuel, "The Madrid Theater: 1967-68." Hispania, LIII (Diciembre 1969), 910-15.
64. Van Praag Chantraine, Jacqueline, "Tendencias del teatro español de hoy: Antonio Buero Vallejo y 'el buerismo.'" Cuadernos americanos, CXXX (Septiembre-octubre 1963), 254-63.
65. Vázquez Zamora, Rafael, "En el Goya, los trágicos ciegos de Buero Vallejo: 'El concierto de San Ovidio.'" Insula, XVII (Diciembre 1962), 16.
66. _____, "La actualidad teatral: 'Un soñador para un pueblo' de Buero Vallejo." Insula, XIV (15 de febrero, 1959), 12.
67. _____, "'Las meninas,' de Buero Vallejo, en El Español." Insula, XVI (Enero 1961), 15.
68. _____, "Teatro: dos estrenos: Buero Vallejo 'La señal que se espera'; Suárez Carreño 'Condenados.'" Insula, VII (15 de junio, 1952), 12.
69. _____, "Un estreno y un reestreno." Insula, IX (15 de octubre, 1954), 12.

Proyectos

1. Smith, Victor y Van Sickle, Ronald, "Value Clarification and the Classroom Study of Social Conflict." Proyecto no publicado, Ball State University, Muncie, Indiana, 1969. Págs. 136.