# EL CONOCIMIENTO POETICO EN EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

POR

GABRIELA CHAMBORDON

*«Desde distintos puntos de vista dos hombres miran el mismo paisaje; sin embargo, no ven lo mismo... ¿Tendría sentido si cada cual declarase falso el paisaje ajeno? Evidentemente, no; tan real es el uno como el otro...*

*La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única... Lo falso es la utopía, la verdad no localizada, vista desde "lugar ninguno". ¡El utopista —y esto ha sido en esencia el racionalismo— es el que más yerra porque es el hombre que no se conserva fiel a su punto de vista sobre el universo...*

*Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta...»*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Analizar la obra de Antonio Buero Vallejo siguiendo el hilo conductor de un tema tan evidente como el del «conocimiento poético» parece ser una tarea algo fácil si nos referimos a la insistencia con la que el autor trata y vuelve a tratar el tema. Sin embargo, sería peligroso creer en esta aparente facilidad. La repetición del tema desde *Las palabras en la arena* hasta *El tragaluz* (última obra del autor estrenada en España) * no es sólo repetición con fines didácticos, sino también variación y, por lo tanto, búsqueda. El mismo Buero Vallejo afirma que su teatro es «un teatro de búsqueda más que de afirmación», y por eso no tendremos que olvidarnos de ese punto importante a lo largo de nuestra investigación, bajo pena de deformar a Buero Vallejo, que es hombre de pensamiento sumamente matizado. Lo cierto es que Buero Vallejo no intenta resolver nada ni tiene en sus obras ninguna afirmación definitiva. Sólo se dedica a provocar cuestiones y dirigir un rayo de luz (o sea, de despertar la conciencia del espectador) sobre las varias posibilidades existentes real o potencialmente, para dejar después al espectador frente a ellas con absoluta libertad de elección. Parece ser uno de los rasgos más patentes del ingenio dramático de Buero Vallejo ese mantenimiento de la ambigüedad a lo largo de la obra, exponiendo la problemática (sea cual sea) en un ambiente

* Este artículo está compuesto antes del estreno de *El sueño de la razón* (N. DE R.).

sumamente humano, es decir, inestable, variable, y al fin y al cabo, relativo. Ningún protagonista se yergue como siendo él mismo la verdad absoluta y si hay algunos, como Ignacio o David, que afirman violentamente lo que a ellos les parece ser la verdad, el desarrollo de la obra nos obliga a dudar de tal afirmación y a escoger libremente una actitud personal frente a la existencia o a tal problema evocado en la obra. Pero este punto va a aparecer de modo muy concreto en *El tragaluz,* obra que vamos a escoger como fundamento de nuestro estudio por ser a la vez la última obra de Buero Vallejo estrenada en España y la que concentra los temas esenciales, ya evocados en las obras anteriores. Además, en esta obra, riquísima en temas y recursos dramáticos, el autor vuelve a tratar el problema del «conocimiento», dándole esta vez una fuerza dramática que quizá no había alcanzado todavía, y eso por haber matizado aún más las posibles soluciones. Pero para no perderse entre tantos elementos, hemos decidido dividir este trabajo en cuatro partes o cuatro etapas del pensamiento, que nos van a dar más claridad. En la obra de Buero Vallejo no se presenta esa fragmentación, que puede parecer algo artificial y que sólo es un método de trabajo para intentar poner de relieve los aspectos más importantes del conocimiento.

*Primer punto:* El hablar de «conocimiento» implica que hay algo que conocer, que vamos a llamar «realidad».

*Segundo punto:* El término de «conocimiento poético», evocado por el mismo Buero Vallejo en una entrevista con Angel Fernández-Santos, implica que hay varios conocimientos, es decir, varios modos de enfocar la realidad, siendo cada uno de ellos fragmentario y, por lo tanto, todos ellos complementarios. Por otra parte, el «conocimiento poético» se opone a otras formas de conocimiento, es decir al conocimiento racional o científico; pero también se opone a la realidad social y a la realidad oficial. Esos varios aspectos van a ser tratados en *El tragaluz* y quizá nos llevarán a una definición más concreta y específica del «conocimiento poético».

*Tercer punto:* Como ya lo hemos señalado, el tema del conocimiento (o de los conocimientos) se repite en casi todas las obras de Buero Vallejo. Ahora bien, parece ser que el autor no puede ser preocupado por un tema tan abstracto, puesto que su preocupación mayor es el hombre, enfrentado con los problemas más concretos de su existencia. Por lo tanto, en Buero Vallejo ese «conocimiento» supone una actividad humana que debe tener otro fin que el mero conocimiento, y que es el vivir. Conocer es poseer una serie de datos que nos permitirán vivir mejor o de manera más «adecuada» con ese conocimiento.

Ya podemos notar la orientación ética del autor, que va a ser

confirmada por el punto siguiente. Podemos señalar que esa tendencia pragmática sitúa a Buero Vallejo en una tradición castiza, puesto que uno de los rasgos característicos de la literatura española desde su principio es precisamente su realismo y su orientación ética y práctica.

*Cuarto punto:* Hemos dicho que los diversos tipos de conocimiento son complementarios; sin embargo, Buero Vallejo atribuye una importancia capital al «conocimiento poético» (en sentido amplio), lo que supone que el hombre «no poético» vive de una manera parcial porque sólo conoce de la realidad su aspecto racional, social u oficial. El vivir humano auténtico supone, además de las formas corrientes de conocimiento, «el conocimiento poético» que lo hace posible.

Si es importante salvar o realizar este vivir humano, es que el vivir corriente no es humano o lo es de manera muy parcial.

Pero es probable que el vivir actual tienda a defenderse, a hacer imposible o casi el «conocimiento poético» y a eliminar a los hombres que lo practican y sobre todo intentan difundirlo.

Pero queda una cuestión muy delicada de resolver y que es la relación que existe entre ese «conocimiento poético» y cierta forma de «anomalía» del testigo de esa verdad poética. ¿Serán llamados locos por la sociedad seres dotados de tal «visión» simplemente porque ésta tiende a defenderse de una verdad que pone sus fundamentos en peligro? ¿O hay que reconocer que la contrapartida y quizá la condición de ese «conocimiento poético» es una forma de «locura» o, por lo menos, un carácter anómalo (si suponemos que lo normal es lo racional o lo social, tema que desarrollaremos en otro capítulo)? Si tal fuera el caso, podríamos deducir que Buero Vallejo intenta renovar una tradición filosófica muy antigua, puesto que ya Platón, en el «cuarto Delirio» confunde las nociones de locura y de conocimiento superior o visión de la verdad. Por otra parte, Michel Foucault, en su *Historia de la locura,* demuestra que la liberación de la verdad se hace muchas veces a través de una forma de locura. Y bien podremos comprobar que los protagonistas de las obras de Buero Vallejo presentan a menudo un carácter particular y opuesto a la noción común de normalidad. El padre en *El tragaluz* está hundido en la locura o, por lo menos, es amnésico; Irene, protagonista de *Irene o el tesoro,* se ve clasificada por los demás de «esquizofrénica»; Ignacio, que no acepta la moral del centro de ciegos por ser ésta una moral fundada sobre la mentira, aparece a principios como un «neurasténico». Sin embargo, la verdad que revelan esos seres llega a comprometer los valores tradicionales y acaba por ser reconocida por los demás. Allí solamente se sitúa la reacción frente a la revelación. Casi siempre la sociedad o el individuo «normal» rechazan esa verdad por ser ésta demasiado exigente y hasta

peligrosa para su seguridad. Pero la mayor dificultad parece ser el reconocer el valor de un *fenómeno no racional* (o que salga de la costumbre) y que, sin embargo, es un modo de ser de lo humano. Aquí podemos pensar que la obra de Buero Vallejo valora, o, por lo menos, devuelve su valor a esos fenómenos particulares, a esa visión poética del mundo.

Ahora bien, antes de emprender el análisis de las obras de modo más concreto, vamos a señalar los rasgos característicos de ese «conocimiento poético», puesto que resultaría muy difícil la comprensión del estudio sin una previa definición.

El primer punto importante que tenemos que señalar es que en la obra de Buero el término de «poético» nunca tiene un sentido restrictivo, o sea que el autor no se refiere solamente a un modo de conocer propio al solo «poeta» si entendemos por poeta el hombre que escribe poemas. Podemos comprobar que el «conocimiento poético» no pertenece al solo artista en cuanto creador de una obra propia, puesto que Pedro Briones, el único personaje de *Las meninas* capaz de comprender al gran pintor Velázquez, no ha tenido «los medios materiales de aprender pintura», y que los demás protagonistas, representando el «conocimiento poético», no son artistas en el sentido ya mencionado. De allí podemos concluir que no se trata de un mero conocimiento estético, sino que el término de «poético» tiene un sentido más amplio, que intentaremos caracterizar.

El carácter más notable del «conocimiento poético» sería, pues, su oposición al conocimiento racional en cuanto este último se limita a la pura razón. En efecto, el «conocimiento poético» no utiliza los procesos del espíritu racional, que son el análisis y la síntesis, sino que aprehende la realidad en un movimiento superior e inmediato. Tal movimiento se caracteriza por el asimiento «atemporal» y «espacial» del fenómeno en su integridad originaria. Este doble carácter viene perfectamente señalado en *El tragaluz* con la presencia de los investigadores, cuyo experimento consiste precisamente a hacer «presente» un hecho pasado, con el fin de despertar la «conciencia poética» del hombre del siglo xx actual. Por conocimiento atemporal debemos entender que no lo condiciona el tiempo, o sea que tiene capacidad de distanciarse del objeto y, por lo tanto, de juzgarlo con más objetividad. Así, los investigadores no pertenecen al siglo xx.

Igualmente la noción de espacial corresponde a esa exigencia de distanciación, sin la cual ya no se puede hablar de objetividad. La acción de *El tragaluz* se sitúa en Madrid, pero no sabemos desde dónde se hace el «experimento».

Por otra parte, el no situar en el tiempo y el espacio la compren-

sión retrospectiva que tienen los investigadores, permite al autor hacernos entender que esa ciencia-ficción es, en realidad, la imagen de un hecho espiritual, puesto que ese «ojo» de que hablan los investigadores es el ojo de la conciencia (en el sentido de darse cuenta de...):

> Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila, como nosotros a quienes nos precedieron (1).

Además, podemos añadir que los hechos descubiertos por el «conocimiento poético» no podrán ser comprobados por una demostración de tipo lógico, sino que vendrán a serlo únicamente por la experiencia concreta.

El hecho de que el «conocimiento poético» se oponga también a los modos de conocer *social* y oficial no ofrece un dato específico de tal conocimiento, sino que es una consecuencia de la reacción frente a él. Por lo tanto, no integraremos esta particularidad en nuestro intento de definición; pero el problema volverá a ser tratado en este estudio.

Otra característica importante del «conocimiento poético» sería el asimiento del futuro, «hecho ya presente», o sea una forma de poder de anticipación o de revelación. Esta dimensión viene concretizada en *El tragaluz* por los investigadores o, mejor dicho, por el recurso dramático empleado por el autor para traer al espectador hasta un futuro consciente, desde el cual se le va a presentar el presente que él está viviendo hoy en realidad.

Ese poder de anticipación es el fin mismo del experimento tal como lo define «él»:

> Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo XX, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado (2).

Pero ese poder llega hasta tener valor profético en cuanto permite prever acontecimientos futuros.

Tal es el caso, por ejemplo, de las *Palabras en la arena,* escritas por Cristo y que revelan al protagonista a la vez su carácter presente, y los acontecimientos futuros que tal carácter le va a imponer.

Parece interesante notar que *Palabras en la arena,* una de las primeras obras de Buero Vallejo, plantea ya el problema de un conocimiento que pertenece más a la revelación mística que no a una forma

---

(1) *El tragaluz,* parte I.
(2) *El tragaluz,* parte II.

corriente del conocimiento. Además, ese modo de conocimiento (que volverá a aparecer en todas las obras posteriores de modo más o menos modificado) está atribuido aquí a un profeta, o sea a Cristo. Podría ser un índice de la orientación del autor, que, aunque haya ido concretizando cada vez más los problemas, no ha abandonado nunca el enfoque inicial de su inspiración. Así, el «conocimiento poético» presentará siempre este aspecto profético. Además, casi siempre aparece como una revelación que a menudo supera las intenciones del mismo protagonista.

Otro carácter notable del «conocimiento poético» es la integración de los fenómenos inconscientes, como el sueño.

Podemos distinguir el sueño (del hombre dormido) y el ensueño (del hombre despierto); pero de todas formas los dos fenómenos pertenecen al «conocimiento poético». El sueño tiene carácter de revelación de la verdad íntima del individuo en cuanto es la concretización de un deseo. Buero utiliza esos datos freudianos en varias obras. En *El tragaluz,* por ejemplo, Mario cuenta a Encarna un sueño que hizo y en el cual se veía al borde de un precipicio, tirando de una cuerda, hasta que el hombre atado con ella se cayese en el vacío. Este sueño, incomprensible al principio de la obra, se explica al final, cuando Mario acaba por reconocer que no es bueno y que es responsable de la muerte de su hermano Vicente:

> MARIO: ¡Yo lo maté!
> ENCARNA: ¿A quién?
> MARIO: A mi hermano.
> ENCARNA: ¡No, Mario!
> MARIO: Lo fui atrayendo..., hasta que cayó en el precipicio.
> ENCARNA: ¿Qué precipicio?
> MARIO: Acuérdate del sueño que te conté aquí mismo (3).

Igualmente en *Aventura en lo gris* el sueño aparece como elemento cargado de significación, hasta tal punto que un acto entero se desarrolla en el nivel onírico. Pero se trata aquí de un sueño colectivo (lo que podría dar nueva orientación al significado del sueño) que permite a los protagonistas revelar su verdadera personalidad frente a los demás y también frente a sí mismos. Esa revelación va a tener por consecuencia el desarrollo dramático de la obra, desarrollo que no hubiera podido existir sin esa previa revelación. El sueño colectivo permite superar las nociones de «realidad» y «sueño». En efecto, si se le puede decir a uno con tono despreciativo: ¡no eres más que un soñador!, en este caso el argumento se halla sin valor, puesto que todos

(3) *El tragaluz,* parte II.

hicieron el mismo sueño y, por lo tanto, no pueden negar la realidad de lo vivido.

Ese rechazo de unos límites bien definidos entre «sueño» y «realidad» aparece como uno de los temás favoritos de Buero Vallejo, y lo podemos comprobar por la frecuencia con que viene a ser tratado.

Pero ya tendremos que volver a ese problema al estudiar la noción de realidad en la obra de Buero; por lo tanto, sólo lo señalamos aquí.

Lo dicho se refería al sueño en sentido estricto, pero también se puede hablar de «sueño» o de «ensueño» para significar la fantasía, la meditación de un individuo despierto. En efecto, en las obras de Buero encontramos a unos protagonistas idealistas que anhelan cambiar el mundo o simplemente desean un mundo mejor que ese en el cual tienen que vivir. Son el político Esquilache, el pintor Velázquez, los ciegos Ignacio y David y otros tantos que se ven clasificados por los demás de «soñadores» o «ilusos». Estos soñadores son, pues, los que tienen una visión del mundo distinta de la común y, por lo tanto, son representantes del «conocimiento poético».

Es interesante notar que hasta el sentido común, al utilizar la etiqueta de «soñador», asimila el «sueño» al «conocimiento poético».

Así, pues, como hemos intentado mostrarlo brevemente, el «conocimiento poético» se define por su oposición al conocimiento racional, por su carácter atemporal y espacial, por la integración de fenómenos inconscientes, como el sueño; por su poder de revelación de la verdad íntima del individuo y por su visión del futuro y de la realidad total.

## I. El hablar de «conocimiento» implica que hay algo que conocer, que vamos a llamar «realidad»

El concepto de «realidad» ha sido —y sigue siendo— muy discutido a lo largo de la historia de la filosofía. Desde tiempos muy remotos dos tendencias mayores ocupan el proscenio de las discusiones filosóficas. La una llamaba «realidad» al mundo material, visible, al alcance de los sentidos, mientras la otra sólo reconocía como «realidad» los fenómenos del espíritu, o sea las «ideas», como las solía llamar Platón.

Esta confrontación de dos realidades opuestas atravesó la historia occidental y hasta llegó a encontrar apoyo en el cristianismo (o más bien dicho, en ciertas deformaciones del cristianismo; tal el maniqueísmo, por ejemplo).

Además, al encontrarse con el concepto religioso, las dos nociones tomaron un aspecto moral más o menos evidente. Por el motivo que acabamos de señalar no se puede hablar de «realidad» sin dar una

previa definición del término, bajo pena de llegar a las más extravagantes conclusiones. Tenemos, pues, que averiguar el sentido de la palabra «realidad» en la obra de Buero Vallejo.

Quizá la respuesta a esta cuestión se halla ya en la entrevista que Buero Vallejo tuvo con Angel Fernández-Santos a propósito de *El tragaluz* y en la cual dice el autor:

> Una dramaturgia a la altura de nuestro tiempo no puede permitirse el lujo de simplificar la realidad.
>
> Si en una corriente teatral está la lógica de la investigación sociológica e histórica, en la otra está el problema humano, la investigación de la vida y del individuo, tema que nunca puede estar lejos del escritor, tema siempre candente (4).

En efecto, Buero nunca simplifica en sus obras la «realidad», sino que intenta darnos de ella una visión total, puesto que, como él mismo lo dice, tiene *una preocupación, como dramaturgo, integradora...* (5).

... Preocupación integradora..., es decir: deseo de devolver a la realidad su riqueza, su pluridimensionalidad; deseo de ver las cosas, los acontecimientos y los individuos en su plenitud, devolviéndoles sus múltiples facetas; deseo de no dejar en el olvido la menor parte de lo humano, a sabiendas de que *el caso singular* puede adquirir *importancia infinita* (6); intento casi sobrehumano —o, por lo menos, deseo— de ver las cosas en su integridad primaria, con una mirada totalmente integradora, tan amplia y tan abierta como lo puede ser la del sol mirando a la tierra.

Mirada abierta sobre el hombre, hombre situado en el universo, en un contexto socio-histórico, sí, pero también en un contexto íntimo y único; tal es el teatro de Buero Vallejo. La variedad y riqueza de sus obras, que abarcan los temas más diversos, no es sólo obra de fantasía, ni siquiera desbordamiento de una imaginación febril, sino que corresponden a esa preocupación mayor del autor, que quiere enfocar todos los aspectos de lo humano.

Por lo tanto, la visión histórica de *Un soñador para un pueblo* o de *Las meninas* es realidad o parte de ella; la visión social de *El concierto de San Ovidio* o de *Historia de una escalera* es realidad; la visión hogareña y más íntima de *Las cartas boca arriba* o de *Madrugada* es realidad; por fin, la visión fantástica de *Irene o el tesoro* y de *Casi un cuento de hadas* también es realidad, tal como la visión simbólica del mundo evocada por *En la ardiente oscuridad.*

---

(4) Entrevista con Angel Fernández-Santos.
(5) *Idem.*
(6) *El tragaluz,* parte I.

Pero sería simplificar demasiado el problema y hasta traicionar el talento de Buero Vallejo pensar que el contenido de cada obra se pueda resumir de manera tan sencilla. En efecto, lo dicho sólo sería una demostración de las diversas tendencias del autor, demostración rápida, que se podría hacer con sólo mirar los títulos de las obras. Ahora bien, tenemos que penetrar en cada una de ellas para darnos cuenta que cada obra, a parte de una orientación mayor propia (que acabamos de señalar) presenta un mundo en sí. Cada obra es a la vez una faceta insustituible de la realidad íntegra y un intento de realidad total.

Así, *El tragaluz* se presenta como un «experimento», cuyo propósito es precisamente darnos una visión de la realidad total de unos acontecimientos ocurridos en el siglo XX, en tal lugar de Madrid. Los investigadores encargados del experimento nos proponen su visión de la «realidad», visión que parece corresponder a la que encontraremos en las demás obras y cuya característica parece ser la mezcla de sucesos y pensamientos:

> ELLA: ¿Dónde está la barrera entre las cosas y la mente?
> EL: Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable (7).

Ya no queda duda posible sobre el significado del término «realidad» en *El tragaluz*. Pero resulta interesante constatar que esta definición va a aparecer en forma de imágenes concretas en toda la obra. Así, por ejemplo, siempre vemos los tres lugares de la acción: la oficina, el bar y el sótano a la vez. Además, muy frecuentemente, dos acciones se desarrollan al mismo tiempo, de tal forma que el espectador nunca consigue saber si lo ocurrido fue suceso o sólo pensamiento visualizado de uno de los personajes.

Esta puesta en escena permite acentuar lo flojas que son las fronteras que acostumbramos a poner entre sucesos y pensamientos, y sirve de demostración a la teoría de los investigadores:

> ELLA: Sabéis todos que los detectores lograron hace tiempo captar pensamientos que, al visualizarse intensamente, pudieron ser recogidos como imágenes. La presente experiencia parece ser uno de esos casos; pero algunas de las escenas que habéis visto pudieron suceder realmente, aunque Encarna y Vicente las imaginasen al mismo tiempo en su oficina (8).

La realidad se presenta, pues, como algo a la vez alcanzable e inalcanzable, visible e invisible, limitado e ilimitado. La realidad es algo alcanzable en su parte más patente, que, según la terminología orte-

(7) *El tragaluz*, parte I.
(8) *El tragaluz*, parte I.

guiana, podríamos llamar «circunstancias»; también es visible si de ella miramos la faz iluminada por los sentidos; pero es limitada precisamente si de ella sólo reconocemos la cara visible, olvidándonos de la invisible. Es limitada por serlo el hombre, que vive esa realidad: limitado en el tiempo y el espacio, limitado por un contorno histórico y social determinado, por una cultura y hasta por su temperamento personal.

Pero la realidad, tal como nos la presenta Buero Vallejo, también es inalcanzable, puesto que aún hoy no sabemos hasta dónde puede llegar el pensamiento, y, por lo tanto, lo que hoy parece ser ciencia-ficción bien podría ser mañana realidad cotidiana:

> EL: Nunca podremos establecer, ni ellos podían, hasta dónde alcanzó su más honda actividad mental (9).

También es la realidad invisible por serlo el pensamiento y todas las actividades del espíritu humano y hasta ciertos fenómenos naturales que nos rodean; por ejemplo, las ondas luminosas o sonoras.

De allí llegamos a pensar que también es ilimitada y que sólo nuestra ignorancia y carencia de poder imaginativo le imponen límites. Si tenemos de la realidad un concepto tan coartador, no tenemos que acusarla sino a nosotros mismos por ser ciegos y no tener capacidad para alcanzarla en su plenitud. Nuestra ceguera es en parte constitución natural, pero también viene de la costumbre, de los modos de pensar de nuestro ámbito, del contexto socio-histórico, que es el nuestro; de la visión del mundo que nos ofrece la sociedad y que muchas veces aceptamos sin pensarla.

Si pertenecemos al Occidente, tenemos del mundo una visión utilitaria y, por lo tanto, nuestra realidad se hace alcanzable, visible, limitada a las necesidades vitales, manejable.

Si pertenecemos al Oriente, tenemos del mundo una visión contemplativa y, por lo tanto, nuestra realidad se hace inalcanzable, invisible, ilimitada, imprevisible. Claro está que lo dicho es una simplificación de las cosas. *El tragaluz* nos ofrece la concretización de esas dos tendencias opuestas en los personajes de los hermanos Vicente y Mario: Vicente, el activo, el occidental, y Mario, el soñador, oriental. Tendremos que volver en esta oposición de los hermanos, porque no se puede simplificar tanto; pero parece importante señalar el fracaso de ambos. Buero Vallejo, aunque tenga simpatía para Mario, no le da la razón, y bien se puede comprender, puesto que para el

---

(9) *El tragaluz*, parte II.

autor la «realidad» total sería la de Mario y la de Vicente mezcladas, unidas, equilibradas. El fracaso de los hermanos nos señala que no se puede vivir con una visión parcial de la «realidad», sea cual sea.

Además, el comentario de los investigadores hace más patente aún el significado del fracaso, no sólo de los hermanos, sino de toda nuestra época:

> ELLA: El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar (10).

Doble necesidad: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable. Este análisis supone una adhesión a la filosofía actual, que establece una relación fundamental entre lo que se ES, lo que se HACE y lo que se SABE, bajo la denominación de «existencia» (Trátese del existencialismo de un Sartre o del sistema más matizado de Ortega y Gasset).

A esta misma conclusión llegamos en *Aventura en lo gris*. El protagonista, Silvano, que representa la tendencia a la contemplación y que durante toda la obra se opone al dictador Goldmann, acaba por reconocer el peligro que representa su visión parcial de las cosas:

> No se puede soñar; no se debe soñar dejando las manos libres a quienes no lo hacen (11).

Silvano no niega el valor del «sueño», sino que adquiere conciencia de otra realidad o, mejor dicho, de otra parte de la realidad total, parte de la cual hasta ahora se había descuidado un poco. Esta frase nos revela una vez más la necesidad de juntar la acción con el pensamiento, o sea de tener una visión global de las cosas. Lo malo no es soñar, sino sólo soñar mientras otros actúan sólo. En efecto, para el autor, acción y pensamiento son «bienes» en sí, pero tan relativos el uno como el otro, y sólo su armoniosa unión lleva a la visión integradora y por ella al éxito vital.

Además, ya hemos dicho que Buero Vallejo es hombre de pensamiento matizado; por lo tanto, no podría hacer un teatro filosófico y deshumanizado. Si bien Mario y Vicente son representantes de uno y otro aspecto de la «realidad», también son seres humanos. No sólo «representan» una idea, sino que la viven. Vicente no es malo porque ha escogido la acción (puesto que es un bien en sí), sino porque la ha escogido con egoísmo. Esto dice el mismo Buero:

---

(10) *El tragaluz*, parte II.
(11) *Aventura en lo gris*, acto II.

Lo que yo he criticado en el personaje que «tomó el tren» en mi obra no es el hecho en sí de tomarlo, sino la manera que tuvo de tomarlo y, naturalmente, la manera que tuvo de seguir viajando en él (12).

Igualmente Mario no es «bueno» simplemente por el hecho de que reflexiona más que su hermano. El también tiene sus flaquezas, su parte negativa, y al fin de la obra lo reconoce:

—Yo no soy bueno; mi hermano no era malo (13).

Buero nos señala un punto muy importante y ya visto al decir que quizá la parte negativa de Mario «es justamente la de haberse empecinado en no tomar, de ninguna de las maneras, «el tren»; la de haberse paralizado aposta, conscientemente» (14).

Eso corresponde una vez más al rechazamiento de la realidad total. Ni Vicente ni Mario son hombres completos; ni el uno ni el otro tienen visión de la «realidad total», sino que cada uno de ellos ve y vive parte de ella. Pero en eso mismo Buero Vallejo sigue fiel a su concepto de lo real, porque si la realidad es total, el hombre no lo es, y señalar el hecho por el fracaso de los hermanos, es decir, por su limitación, es reconocer una dimensión fundamental de la realidad humana. Además, en seguida se plantea el problema de saber si el hombre puede o no alcanzar esa realidad total. *El tragaluz* no lleva respuesta definitiva, sino una vaga esperanza en el porvenir, expresada tanto por la fe de Mario como por la presencia de los investigadores. En efecto, la obra se acaba con esas palabras de Mario que se refieren a sus hijos:

Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos (15).

Por otra parte, los investigadores, aunque ya tengan más «conciencia» que los demás personajes de la obra, todavía no han resuelto todos los problemas humanos y quedan algunos enigmas, lo que sería síntoma de la imposibilidad para el hombre de alcanzar la plenitud de la realidad.

EL: El consejo promueve estos recuerdos para ayudarnos a afrontar nuestros últimos enigmas.

ELLA: El tiempo..., la pregunta... (16).

Quizá en otras obras encontraremos alguna contestación a esa pregunta; pero, de momento, estamos con esa realidad doble y con la

(12) Entrevista con Angel Fernández-Santos.
(13) *El tragaluz*, parte II.
(14) Entrevista con Angel Fernández-Santos.
(15) *El tragaluz*, parte II.
(16) *El tragaluz*, parte II.

necesidad vital de no separar los dos aspectos de ella, aunque parezca imposible.

*Irene o el tesoro* presenta también estas dos caras de la «realidad». En efecto, a lo largo de la obra el espectador presencia una doble realidad. Por una parte, vive en el mundo sórdido que rodea a Irene. Este mundo se compone de la familia que ha recogido a Irene al encontrarse ésta viuda. Es el mundo de la realidad cotidiana, con sus problemas y su mezquidad, mundo en el cual Irene no consigue situarse o realizarse, puesto que los demás sólo la toleran y la tratan con desprecio.

Por otra parte, se integra este espectador en el mundo imaginado por Irene, mundo de compensación afectiva que se ha creado ella, pero que adquiere «realidad» para el espectador, puesto que éste ve a Juanito, el duendecito.

Interesantísimo es el tema de la ventana por la cual vemos ora los tejados grises, ora un «camino de luz». Ahí está concentrado el tema de la realidad, cuyo aspecto cambia según la mirada que ponemos en ella.

Además, ¿no es la ventana misma la mirada de cada uno, la perspectiva sobre el mundo?

¿No es la ventana el paso del mundo interior al mundo exterior? ¿No es el modo de asimiento por el individuo de lo que no es él mismo, de cuanto existe fuera de su «yo»?

Tal parece ser, por lo menos, uno de los significados de la ventana en *Irene o el tesoro,* ventana que nos deja hasta el final de la obra esa doble visión de los tejados y del camino de luz por el cual Irene, con el duendecito, va a salir.

Según el partido que el espectador escoja, Irene no es más que una «loca» que salta por la ventana y se mata (y tal es la visión que tienen los demás personajes), o es una mujer «poeta» que siguió su visión, feliz, siendo aquélla más fuerte y veraz para ella que la muerte misma. De todas formas, no hay ninguna solución en la obra.

Por otra parte, podemos comprobar que esta manera de mantener dos realidades distintas u opuestas es un recurso muy frecuente en las obras de Buero Vallejo. El espectador no podrá resolver el problema con facilidad, puesto que la realidad imaginaria y la realidad corriente, la que corresponde al sentido común, adquieren en la obra el mismo grado de existencia.

Además, la Voz que guía y manda al duendecito a lo largo de la obra le da una especie de definición de la realidad:

La Voz: La sabiduría de los hombres es locura, y su locura puede ser sabiduría.

Juanito: Entonces, ¿todo es verdad? ¿No me he engañado?

La Voz: Para la loca sabiduría de los hombres, tú y yo somos un engaño. Pero el mundo tiene dos caras... Y desde la nuestra, que engloba a la otra, ¡esta es la realidad! ¡Esta es la verdadera realidad! (17).

... El mundo tiene dos caras...; otra vez topamos con esta misma afirmación de una doble realidad.

En *La señal que se espera* tenemos otra imagen para describir la «realidad total» en sus caras patente y oculta. Esta imagen pertenece a la lejana tradición griega, puesto que se refiere a la armonía de las esferas propuesta por Pitágoras:

El mundo es curioso. Es como una melodía de la que nunca percibimos otra cosa que los sonidos ingratos... Pero a veces, viene un minuto como éste: un minuto perfecto de paz y comprensión. Por alguna misteriosa ley, se nos regala a los pobres seres humanos el prodigio de las coincidencias... y de los momentos venturosos (18).

... los sonidos ingratos, tales son los que acostumbramos oír mientras los demás se quedan hundidos en el silencio de nuestra incapacidad. Pero a veces... se abren los oídos del sordo y los ojos del ciego y alcanzan «en un minuto perfecto de paz» la melódica visión de la realidad en su plenitud.

La realidad se presenta como un algo armonioso, completo, integrando en sí a todo cuanto existe en el mundo, sea visible o invisible.

La realidad es, pues, en el teatro de Buero Vallejo la totalidad de lo existente; es algún diamante cuyo aspecto se hace variable según la orientación del rayo de luz que viene a acariciarlo. La verdad del diamante es el conjunto de todos esos aspectos.

## II. El término de «conocimiento poético» implica que hay varios conocimientos, es decir, varios modos de enfocar la realidad

La noción misma de doble realidad o realidad pluridimensional implica varios modos de conocimiento, varios enfoques, correspondiendo cada uno de ellos a un aspecto determinado de dicha realidad.

Además, el «conocimiento poético» se opone a esas otras formas de enfocar la realidad.

En primer lugar, se opone al conocimiento «racional» o «científico» en cuanto éste, como ya lo hemos dicho en la introducción, utiliza

(17) *Irene o el tesoro*, acto III.
(18) *La señal que se espera*, acto III.

siempre el método lógico para progresar, mientras el «conocimiento poético» puede prescindir de él.

Pero en la obra de Buero Vallejo no hay ninguna referencia precisa a este tipo de oposición; por lo tanto, no vamos a tratarla aquí. Sin embargo, el término «racional» toma, en el conjunto de la obra, una acepción muy particular que casi lo asimila con la noción de sociedad.

En efecto, no estamos enfrentados con una razón omnipotente, tal como la concebía Descartes, sino con un modo de pensar y ser, determinado por un contexto histórico-socio-cultural. No se debe olvidar que Buero Vallejo es hombre del siglo XX, siglo en el que el concepto de «enajenación» del hombre por sus circunstancias es muy patente y hasta podríamos decir comprobado. Por lo tanto, Buero pone de relieve —y critica— no tanto el conocimiento racional» en sí como la relatividad de tal conocimiento y su enajenación.

Si se opone al «conocimiento poético», es precisamente porque éste no viene a ser tan determinado por lo social y llega a los valores esenciales del hombre, a esos valores menos ligados a los cambios del tiempo y del espacio. Por lo tanto, podemos decir que la oposición se reduce a un problema de integración o no integración del individuo en lo social.

En efecto, el «conocimiento poético» aparece como «anómalo» o por lo menos se manifiesta a través de vías anómalas. De ahí resulta la oposición de dos modos distintos de enfocar la realidad: el modo racional y el modo poético. En realidad el término de «anómalo» sólo puede existir refiriéndose a una norma que, precisamente, se establece sobre el principio de racionalidad. Para el sentido común lo normal es lo que puede entenderse y explicarse por la razón, razón cuyo fundamento es el mismo, establecido por criterios sociales. Simplificando estas nociones llegamos a esa idea que un fenómeno normal es un fenómeno que puede integrarse sin dificultades algunas en un sistema determinado cuyo fundamento se llama razón. De allí la noción de «anomalía» que envuelve todo fenómeno extraño a este sistema. Así en las obras de Buero Vallejo vamos a encontrar protagonistas que, ciegos, locos, artistas, van a encargarse de proclamar la existencia de un «más allá» de la razón, o sea que intentan revelar otra parte de la realidad, mientras que muchas veces ésta es ahogada por la visión estrecha «razonable» de la sociedad.

Fernando Morán, en un artículo tratando de la novela contemporánea, muestra que la problemática es actual:

> David Riesman en su célebre obra *La muchedumbre solitaria* distingue dos tipos humanos: el dirigido desde fuera y el que se dirige a sí

mismo. El segundo es minoritario, personalidad de excepción y creadora o enfermo mental. El primero constituye, según Riesman, la mayoría; es el tipo adaptado a la sociedad y, por consiguiente, el que tiene mayores probabilidades de ser feliz (19).

No vamos a tratar el problema de la felicidad, pero bien podemos entender que los hombres del «segundo tipo», al cual pertenecen los protagonistas del teatro de Buero Vallejo, no van a ser felices, puesto que quedan «insatisfechos». Además, quizá esa insatisfacción sea el punto de partida de su conciencia poética.

Pero lo que sí parece interesante notar es que Buero Vallejo llega más lejos que David Riesman, puesto que este último diferencia al hombre creador del enfermo mental, mientras Buero devuelve al «loco», a pesar de su trastorno, toda su dignidad humana y, por lo tanto, el derecho a hablar y ser escuchado. Tal es el caso del padre en *El tragaluz*. Pero ¿quizá se debe esto a que Buero Vallejo es muy escéptico con respecto a los valores establecidos? Podría ser. Pero si tal fuera el caso, sería por una parte por tener él conciencia aguda de las limitaciones de tales valores, y por otra parte, por tener un concepto valorizador del ser humano. En efecto, el individuo adquiere en la obra de Buero Vallejo un valor muy grande:

ELLA: La importancia infinita del caso singular. 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 no se deshumanice... (20).

Entonces nos encontramos con la oposición entre la sociedad y el individuo, entre el modo de conocer «racional» que corresponde a la visión de la sociedad en cuanto grupo organizado, y el modo de conocer «poético» que es más propio del individuo, en cuanto individuo único e insustituible.

En *El tragaluz* estas oposiciones vienen a ser concretizadas por tres medios diferentes, que son:

— la rivalidad de los hermanos Mario y Vicente;
— el tragaluz, como imagen de esta rivalidad;
— y, por fin, el personaje del padre.

La oposición entre los hermanos existe tanto sobre el plano anecdótico como sobre el plano simbólico o filosófico.

---

(19) FERNANDO MORÁN: *Cuadernos para el diálogo*. La novela contemporánea.
(20) *El tragaluz*, parte I.

A primera vista, los hermanos rivalizan sólo por motivos sociales: Vicente ha llegado a una situación brillante, mientras Mario se ha quedado en el sótano.

Además, Encarna es otro motivo —o quizá sólo otra revelación— de su rivalidad. Poco a poco vamos entendiendo que Vicente llegó a situarse pisando a los demás, y que si Mario se empeña en no salir del «pozo» aunque su hermano le ofrezca colocarlo en la Editora es porque tiene otro concepto de la existencia, quizá motivado por la herida que le infligió, cuando eran niños, la subida al tren de Vicente, subida que tuvo por consecuencias la muerte de su hermanita y la locura del padre, y que fue para el niño Mario la repentina revelación del mundo y del egoísmo. Por lo tanto, aunque su actitud posterior sea falsa, tiene motivación psicológica muy profunda, mientras la de Vicente sólo se apoya en el egoísmo (aunque éste fuera motivado por las condiciones debidas a la guerra).

> MARIO: No se vive en la rectitud en nuestro tiempo: ¡Se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...! Se vive pisoteando a los demás.
>
> ¿Qué haces entonces? O aceptas este juego siniestro..., y sales de este pozo..., o te quedas en el pozo (21).

Tal es el argumento de Mario en cuanto a su inactividad. Vicente intenta convencerle:

> VICENTE: Mario, toda acción es impura. Pero no todas son tan egoístas como crees. ¡No harás nada útil si no actúas! Y no conocerás a los hombres sin tratarlos. ni a ti mismo, si no te mezclas con ellos (22).

Pero las charlas de los hermanos quedarán yermas, puesto que cada uno de ellos se mantendrá, casi hasta el final de la obra, en su actitud personal, sin intentar emprender un verdadero diálogo. En efecto, Mario rechaza la acción, tal como Vicente niega la posibilidad de vivir sin actuar. Y es que cada uno tiene argumentos «racionales» para sostener su punto de vista; pero en realidad se trata para ellos de justificar un modo de vivir que han elegido (en parte), y una elección de valores y modos de pensar y de vivir que ninguno se atreve a poner en cuestión (sino Mario muy al final cuando reconoce que no es bueno, ni es malo su hermano). Este reconocimiento sería quizá el primer paso hacia un conocimiento íntegro de la realidad, no interesado. Sin embargo, la oposición entre ambos se hace más patente y adquiere su verdadera dimensión al relacionarse con el tragaluz por una parte y con el padre por otra.

---

(21) *El tragaluz*, parte II.
(22) *Idem.*

El tragaluz es, en efecto, una muestra de las raíces interiores de la oposición de los hermanos. El tragaluz es una pantalla, un ojo que comunica con el exterior, con la realidad... A través de él aparecen figuras humanas, incompletas, restos de conversaciones, imágenes fantasmagóricas. El hermano menor afirma que por ahí existen profundas vías de conocimiento y por eso observa «las cosas y las personas desde ángulos inesperados...», mientras el mayor se opone a esa visión de la realidad, calificándola de fantasmagorías de mentes enfermas. No está convencido del todo de su interpretación; sin embargo niega, por no ponerse en cuestión.

Las explicaciones de Mario plantean una vez más el problema de la oposición entre acción y pensamiento o contemplación:

> MARIO: Es difícil explicarte. Y además ya no juegas a eso... Los activos casi nunca sabéis mirar. Sólo veis los tópicos en que previamente creais. Yo procuro evitar el tópico. Cuando me trato con ellos me pasa lo que a todos. Noto que son unos pobres diablos, que son hipócritas, que son enemigos, que son deleznables..., una tropa de culpables y de imbéciles. Así que observo... esas piernas que pasan. Y entonces creo entender que también son otras cosas... inesperadamente hermosas. O sorprendentes.
>
> VICENTE: ¿Por ejemplo?
>
> MARIO: No es fácil dar ejemplos. Un ademán, una palabra perdida..., no sé. Y, muy de tarde en tarde, alguna verdadera revelación (23).

Y para explicitar esta forma de mirar —si es que puede explicitarse— Mario añade:

> —Y es que hay que observar, hermano. Observar y no actuar tanto. ¿Abrimos el tragaluz? (24).

... Observar ... dejar que las cosas sean, existan por sí mismas, sin pegar en ellas ideas, tópicos, preexistentes. Dejar que las cosas y los seres vivos sean verdaderos y únicos, que se presenten tal como a ellos se les antoja, bajo ángulos inesperados.

... Observar... y no impedir la realización de cada cosa, de cada ser humano, de todo cuanto existe, encerrándolos en esquemas utilitarios que los ahogan y no dejan de ellos sino un esqueleto.

... Observar... tal es la actitud profunda de Mario frente a la existencia; actitud que bien se puede llamar «poética» por ser completamente desinteresada por una parte y también reconstructora del universo íntegro.

Mario, tal el poeta, se hace receptáculo de la realidad, receptáculo

---

(23) *El tragaluz*, parte I.
(24) *Idem.*

acogedor, y por eso llega a intuiciones profundas, a verdaderas revelaciones.

Vicente, al contrario, sólo ve las cosas y a las personas en cuanto le sean útiles. El mundo para él se reduce a unas relaciones de causa a efecto. Sólo existe lo que le es necesario para resolver los problemas inmediatos. Por lo tanto se burla de su hermano:

¿Abrimos el tragaluz?

Y entonces empieza el juego. Mario, a partir de unos detalles, unas piernas, una falda, una maleta de cartón, un ademán..., reconstituye el conjunto de la persona que va pasando por delante del tragaluz.

VICENTE: ¡Estás inventando!

MARIO: ¡Claro, claro!, todo puede ser mentira.

VICENTE: ¿Entonces?

MARIO: Es un juego. Lo más auténtico de esas gentes se puede captar, pero no es tan explicable.

VICENTE: Un «no sé qué».

MARIO: Justo.

VICENTE: Si no es explicable no es nada.

MARIO: No es lo mismo «nada» que «no sé qué» (25).

Y en esto Mario tiene la razón, porque estamos en busca de la realidad íntegra por vía del conocimiento poético. Y dentro de ésta *lo anómalo y lo desusado nos da acceso nuevo, refrescante, a determinadas realidades que, racionalmente, parecían estar exangües, agotadas* (26). Y en efecto, Vicente acaba por sentir inquietud, a su pesar, frente a las visiones ofrecidas por el tragaluz. Y es que sería demasiado sencillo concluir que Vicente no cree en lo que ve por el tragaluz.

Más bien podemos pensar que no quiere creerlo y se defiende hasta más no poder. De niño Vicente había jugado a ese juego del tragaluz con su hermano y entonces él también creía en las revelaciones..., pero entonces... ¡era niño! Entonces no era sujetado por la sociedad, por el interés y el provecho, entonces... ¡era niño! Ese hecho y algunas palabras de Mario en cuanto a los niños que se mueren «todos al hacerse mayores» nos permiten deducir que el «conocimiento poético» es muy aparentado con la confiada mirada del niño..., siendo ésta real, o solamente interpretación nuestra algo optimisma y «naturalista», lo cual no importa mucho en el caso. Se ha dicho frecuentemente que cada niño era poeta. Unos mueren al entrar en la sociedad, otros viven, pero se quedan al margen de lo social. Vicente ha escogido «hacerse mayor» e integrarse en la sociedad, combatir en ella por llegar a si-

(25) *El tragaluz*, parte I.
(26) ANTONIO BUERO VALLEJO. Entrevista con Angel Fernández-Santos.

tuarse, mientras Mario se ha quedado en cierto modo en la infancia y, por lo tanto, sigue disfrutando de sus privilegios de «visionario» y sufriendo una desadaptación social grave.

Pero si Vicente se ha dejado llevar por la sociedad, si se ha enajenado en su visión estrecha y utilitaria del mundo, no cabe duda de que, en el fondo de su ser reconoce el valor del «conocimiento poético», pero éste le es insoportable. Tal sería el sentido del desenlace de la obra. Tenemos, pues, con el tragaluz y los dos hermanos cierta oposición en el modo de enfocar la realidad y, por lo tanto, hemos podido notar ya la disconformidad de los modos de conocimiento «racional o social» y «poético». Sin embargo, este antagonismo llega a su punto culminante con la problemática del padre.

El padre, en efecto, es un enfermo mental, un loco, un ser que la sociedad clasifica de «anómalo» por no corresponder su comportamiento a las normas del común. Buero nos dice que «su visión de la realidad es deforme», pero que su trastorno mental lo *lleva a intuiciones profundas y lúcidas que la razón vulgar ignora* (27).

Sólo se puede afirmar que su visión de la realidad es deforme refiriéndose a la «realidad social» tal como la hemos definido ya. Si consideramos que es una norma fuera de la que el común no se atreve a mirar. Pero ya tenemos que reconocer la restricción tremenda que tal concepto lleva consigo. Además, habría que buscar el porqué de estas intuiciones lúcidas que tiene el padre, y de pronto va a aparecer que el padre, por su «locura» precisamente, se ha librado de los modos de pensar corrientes, se ha librado de la «razón», y por lo tanto, está fuera de las limitaciones de lo social. La locura del padre sería como el derramamiento de unas aguas hasta ahora contenidas en la presa del embalse. E igual que las aguas se escapan siguiendo y conformándose al relieve del terreno, la mente del loco huye según una organización propia que corresponde a una realidad preexistente, dándole sin embargo una expansión nueva y librada de límites.

Lo más notable en el caso de la locura del padre es precisamente esta tremenda cohesión interna de sus ocupaciones aparentemente extrañas. Cuanto él hace o dice —recortar revistas, mirar postales y preguntar siempre ¿«quién es ése?»— corresponde a unas realidades vividas anteriormente. Porque si nos fijamos bien, el padre no recorta cosas cualesquiera en las revistas, sino figurinas de chicas; tampoco quiere postales cualesquiera, sino las en que «se ve gente» o las en que hay trenes: «Siempre necesito trenes. Van todos tan repletos...» (28).

---

(27) BUERO VALLEJO. Entrevista con Angel Fernández-Santos.
(28) *El tragaluz*, parte II.

Estos detalles nos permiten relacionar directamente la locura del padre con su causa. El padre era un hombre recto, vivía según algunos principios y, de repente, su propio hijo deshace este mundo, lo niega, lo pisa, huyendo en ese tren que lo tenía que separar para siempre de los suyos, siendo la causa de la muerte de Elvirita, su hermana. Dos soluciones se presentaron entonces frente a tales acontecimientos: castigar a Vicente, vengarse de él (lo que correspondería a negar su libertad) o callar y asumir la situación. Mario dice de su padre:

> Nunca más habló él de aquello. Nunca. Prefirió enloquecer (29).

El hecho parece bastante importante, porque hace de la locura del padre no una debilidad, sino, al contrario, un índice de su fuerza, de su sentido de la responsabilidad. Tiene como un eco en esa frase de Mario:

> «Me doy plena cuenta de lo extraños que somos. Pero yo elijo esa extrañeza» (30).

Desde el choque psíquico, el padre sigue viviendo lo de entonces, como si el tiempo se hubiese parado, o más bien como si para él ya no hubiera tiempo. En esta atemporalidad la pregunta ¿quién es ése? adquiere su verdadera intencionalidad y su dimensión de búsqueda sin término. El ¿quién es ése? del padre aparece como una provocación a la necesidad de superar las apariencias espacio-temporales. Para la sociedad un hombre es tal o tal; se define por su sexo, edad, estado civil, apariencia física, carácter, religión y opinión política, según la óptica de cada uno. Para la sociedad... y hasta para las ciencias que se preocupan de conocerlo, el hombre se define, se encierra en la jaula de las definiciones estáticas.

Pero el hombre, si es eso, también es otra cosa... El hombre es el cambio del tiempo, la mirada única, la palabra sin mañana, el ansia por ser lo que no puede ser; el hombre es el misterio.

Y a veces la experiencia nos releva que cuanto sabemos y conocemos de alguien no es este alguien, ni mucho menos. Tal revelación tuvo el padre con su hijo Vicente, revelación dolorosa, por supuesto, y que no le permitió nunca más vivir como antes, apoyándose en certidumbres falsas.

El «¿quién es ése?» es la conciencia aguda del misterio del hombre y el reconocimiento de nuestra incapacidad para asir lo inaccesible.

La pregunta del padre viene a ser racionalizada por el hermano

---

(29) *Idem.*
(30) *Idem.*

menor y en un diálogo en el que se oponen otra vez Mario y Vicente —que no entiende— nos revela esta dimensión:

> EL PADRE: ¿Quién es éste, señorito? ¿A que no lo sabes?
> MARIO: La pregunta tremenda.
> VICENTE: ¿Tremenda?
> MARIO: Naturalmente. Porque no basta con responder «Fulano de Tal», ni con averiguar lo que hizo y lo que le pasó. Cuando supieras todo eso, tendrías que seguir preguntando... Es una pregunta insondable (31).

Vemos, pues, que el modo de aprehender la realidad que tiene el padre le permite encontrar una verdad fundamental del ser humano. Podemos suponer que, generalmente, esa verdad esencial ha desaparecido de las conciencias por culpa de una racionalización exagerada, la cual a menudo es reforzada por los intereses de la sociedad o algún motivo más personal (egoísmo, pereza, miedo, etc.).

Por lo tanto, el encontrarla de nuevo exige o supone una mirada nueva, no deformada por la razón o la sociedad, una mente fuera de las normas razonables. Podría ser que la locura fuera el camino de esta liberación ... por lo menos tenemos este caso aquí.

Sin embargo, el papel del padre no se puede limitar a este aspecto. El hecho se hace patente si comparamos la locura del padre con la de Irene. En efecto, a Irene también la llamaron «loca»; sin embargo, su modo de ver el mundo —aunque tenga algunos puntos idénticos— es bastante diferente del que tiene el padre. Irene percibe de la realidad la cara más profunda quizá, pero se limita a ver este único aspecto, hasta el punto de no soportar más el otro. Irene se ha creado su mundo propio, mientras el padre sigue viviendo los problemas de su época histórica. El padre sólo da una dimensión nueva a unos datos existentes. Su manera de interpretar la realidad es particular quizá, pero por lo menos interpreta o interroga la realidad concreta. La locura del padre se puede considerar como superior a la de Irene por ser un intento de síntesis de las realidades. La locura del padre es el rechazo de una visión parcial y quizá ya una realización de la famosa «mente lúcida» de los investigadores, mientras la locura de Irene, si rechaza la visión estrecha de su ámbito, se limita a tomar la posición contraria.

La locura del padre corresponde al «conocimiento poético» por ser una pregunta insondable sobre lo existente. La actitud del padre que transforma los datos concretos en preguntas es la actitud del poeta que intenta leer el libro del universo como si lo leyera por primera vez.

---

(31) *El tragaluz,* parte I.

Además, el interrogar la realidad concreta y no apartarse de ella, corresponde a lo que dice el poeta y dramaturgo Paul Claudel:

> «L'objet de la poésie ce n'est pas comme on le dit souvent, les rêves, les illusions ou les idées. C'est cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés. C'est l'univers des choses invisibles. C'est tout cela qui nous regarde et que nous regardons» (32).

Se ha hablado también del sentido religioso del «tragaluz» y de la simbólica del padre-Dios.

Vicente dice que su padre «se cree Dios». Ese punto nos importa mucho; no tanto por el problema en sí, como por las consecuencias que trae en cuanto al «conocimiento poético».

Ya habíamos señalado la dificultad para el hombre —y hasta la imposibilidad— de llegar a tal visión total. Aparte las restricciones sociales o individuales parecía ser que el hombre, por culpa de su condición misma, no podía llegar a tal conocimiento, sino sólo esforzarse hacia él.

El hecho de que el padre, que ha llegado a esta visión del mundo, sea una imagen de Dios podría confirmar lo que hasta ahora sólo era una hipótesis. (No vamos a demostrar aquí los fundamentos de la comparación que se ha podido establecer entre el papel del padre y Dios, lo que resultaría bastante fácil, pero fuera de nuestro tema.)

Por otra parte, Mario, que piensa empezar la investigación a partir de las postales, tiene que reconocer lo imposible de tal empresa.

> MARIO: Averiguar quién fue esa sombra. Ir a París, publicar anuncios, seguir el hilo... ¿Encontraríamos su recuerdo? ¿O acaso a él mismo, ya anciano, al final del hilo? Y así, con todos.
>
> VICENTE: ¿Con todos?
>
> MARIO: Tonterías, figúrate. Es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima.
>
> VICENTE: ¡El punto de vista de Dios!
>
> *(El padre los mira gravemente.)*
>
> MARIO: Que nunca tendremos, pero que anhelamos (33).

Reconocer esta imposibilidad de llegar al conocimiento total y sin embargo seguir anhelándolo, ¿no será un absurdo?

Quizá. Pero es un deseo fundamental del ser humano. El que deja de desear ir más allá de lo posible se petrifica en un simulacro de vida. Además, el papel de los investigadores nos permite guardar la

---

(32) PAUL CLAUDEL: *Traité de la Connaissance.*
(33) *El tragaluz,* parte I.

fe necesaria en el porvenir, puesto que ellos están realizando la investigación que, para Mario, aún no era más que un sueño imposible. Tenemos que confiar en el progreso a sabiendas de que nunca se llega al término, ya que no hay término. La actitud del padre sería muy significante, puesto que, conociendo las cosas, no deja de interrogarlas. Después de preguntar una vez más «¿quién es ése?», dice el padre: «yo sí lo sé». Pero no añade más. No traiciona su visión total en una palabra estrecha. El único que «sabe» nunca propone contestaciones, sino preguntas.

En *El tragaluz* hemos podido comprobar la oposición de la realidad social con la realidad poética en su aspecto más profundo, filosófico y hasta místico. En las demás obras la oposición se hace de modo mucho más concreto, por lo tanto también vamos a estudiarla brevemente.

*Palabras en la arena* nos relata un episodio de los Evangelios en el que Jesús escribe sobre la arena, revelando sus defectos a cada uno de los asistentes. Es notable el hecho de que a Buero Vallejo le haya interesado este episodio y no otro. Aquí, en efecto, Jesús aparece como el sabio, el omnisciente, el que ve más lejos que las apariencias, o mejor a través de las apariencias, la verdad profunda.

Su revelación encuentra no sólo la oposición de los notables que no tienen interés en que se difundan ciertas verdades que les pondrían en peligro, sino también la de la mayoría de la gente, que no comprende. En efecto, ¿cómo se puede revelar el porvenir? La noción de tiempo —hoy, ayer, mañana— es la base del pensamiento racional. Para el sentido común el porvenir no puede ser conocido. Por lo tanto, Asaf ríe cuando el profeta escribe para él: asesino. Sin embargo, los acontecimientos darán la razón a la profecía, puesto que Asaf, al final de la obra, va a matar a su mujer.

Pero si el «conocimiento poético» de Jesús es tan acertado y absoluto, debemos tener en cuenta que Jesús es «el» profesta e hijo de Dios. Parece importante notar que hasta con él la resistencia social se hace muy fuerte y que los escribas ya hablan de matarlo. Casi se podría decir que cuanto más se acerca uno a la verdad, tanto más suscita resistencia de parte de la sociedad. Volveremos sobre el tema.

En *La tejedora de sueños,* adaptación libre de la leyenda de Ulises, la oposición con lo social se nos presenta a través del concepto de matrimonio en cuanto institución social legal. Durante los veinte años de ausencia de Ulises, Penélope se encierra para tejer sus sueños. Labra en la tela el hombre ideal, bueno, generoso, tal como lo descubre en Anfino, uno de sus pretendientes. Mas al regresar Ulises quiere éste

restablecer el orden en el reinado y empieza por matar a Anfino y los demás pretendientes. Penélope afirma entonces su rebeldía:

> Y ahora te queda tu mujer, sí, a los ojos de todos: pero teniéndome no tienes ya nada, ¿me oyes? ¡Nada!, porque él se lo ha llevado todo para siempre. Una apariencia, una risible... cáscara de matrimonio te queda (34).

Y es que Ulises no era el hombre soñado por Penélope.

Ulises era mezquino, carecía de generosidad y por lo tanto no podía ver una Penélope joven y hermosa, ni aceptarla vieja y marchita. A él sólo le interesaba que perdurasen las apariencias, y al final de la obra se queda con esas apariencias salvadas. Para los demás, la tradición, Penélope sigue siendo la fiel esposa de Ulises. Tal es la leyenda que ha deseado difundir Ulises. Pero, en realidad, lo ha perdido todo. Penélope es Penélope sólo en la mente, en el «sueño eterno de Anfino», y el vínculo verdadero y profundo es el que une Anfino a Penélope y no Ulises a Penélope.

Y es que Ulises no podía ser el hombre soñado por Penélope: un hombre sincero, limpio de prejuicios, abierto.

Ulises era un hombre convencido del valor de las leyes sociales, un hombre que había dejado a su mujer para irse a la guerra, un rey primero que un hombre. Ulises, tal como nos lo presenta Buero Vallejo, es el prototipo del hombre bien integrado en la sociedad, el hombre que para mantener su integración social sacrifica su individualidad y hasta los valores más profundos de la justicia, del amor y de la verdad. La obra se termina por el triunfo de Ulises. A Penélope sólo le queda la esperanza de morir, que para ella representa la reunión definitiva con sus sueños: «¡Dichosos los muertos!» (35).

Hemos podido ver la oposición del «conocimiento poético» con la realidad social bajo varios ángulos.

Sin embargo, queda por estudiar un aspecto importante, que es la oposición con la realidad «oficial», siendo ésta una especie de derivación de la realidad social. En efecto, al interior mismo de una sociedad puede existir un grupo social reducido que, por interés propio, intente divulgar una cara particular de la realidad. Realidad oficial es la de tal o tal tipo de gobierno, de tal o tal institución, y a veces de tal o tal individuo si se trata de un dictador. En la obra de Buero Vallejo esta realidad oficial aparece bajo dos aspectos: es la realidad política en *Aventura en lo gris* y *Un soñador para un pueblo,* y lo es

(34) *La tejedora de sueños,* acto III.
(35) *La tejedora de sueños,* acto III.

quizá también en *Las Meninas,* mientras la representa una institución en la obra *En la ardiente oscuridad.*

En *Aventura en lo gris* el hecho de que está concentrada la acción en un lugar estrecho y en un tiempo limitado permite a cada uno de los protagonistas llegar al paroxismo de sus sentimientos, de su actitud frente a la existencia. Por lo tanto, en el plano del conocimiento la oposición va a aparecer rápida y fuertemente. Se concretizará en los personajes de Goldmann y Silvano. Goldmann el dictador de Surelia, país derrotado, va huyendo del enemigo. Se esconde bajo el nombre de Alejandro. Pero desde que ha llegado al albergue uno de los hombres presentes lo ha reconocido; y éste es Silvano, el catedrático de Historia que ha sido destituido por el gobierno del mismo Goldmann a causa de sus ideas avanzadas y libres. Silvano, en cuanto intelectual, representa la tendencia a la reflexión, a la meditación. Además, no es un catedrático cualquiera, sino un historiador: intenta comprender la Historia, mira la Historia, la revive con la distanciación imprescindible a su compenetración. Al opuesto, Goldmann es hombre de acción: es el hombre que «hace» la Historia. En estas actitudes opuestas se hallan ya las raíces del conflicto que opone Goldmann a Silvano. Sin embargo, ya podemos señalar que dichas actitudes corresponden a una elección previa de tipo ético y, por lo tanto, la oposición de los dos protagonistas tiene diversos aspectos. De momento sólo trataremos del aspecto del «conocimiento».

Goldmann, en cuanto dictador de Surelia, defiende ya no el país, puesto que está en las manos de los enemigos, sino sus intereses propios. Por lo tanto se burla de Silvano y de sus discursos, para que no le vayan a escuchar y creer los demás, lo cual podría representar un peligro para él. Silvano, agotado ya por el hambre, sólo intenta comprender lo que todos están viviendo. Y cuando Carlos ha matado a Goldmann, Silvano le dice:

> «Mañana se escribirá: "Un héroe llamado Albin mató al tirano de Surelia." O quizá: "Un asesino mató a Goldmann, el héroe surelés. ¿Quién sabe?"» (36).

Silvano no hace más que revelar que la realidad oficial es muy variable y dependiente de los cambios históricos, de los gobiernos y de cuantos mandan y crean esta realidad.

No tiene más fundamento que la opinión de un grupo particular, la cual encuentra apoyo o resistencia en el pueblo. Habría que llegar a determinar la interinfluencia de la realidad oficial y de la realidad social para tener una visión completa del problema de la «oficialidad».

(36) *Aventura en lo gris,* acto III.

Lo que sí podemos decir es que estas realidades se mezclan, se interpenetran en un juego sutil de intereses. Este quizá sea el fundamento de ambas. En efecto, el dictador Goldmann iba buscando sus intereses propios a despecho de la justicia más elemental, tal como los nobles de *Un soñador para un pueblo,* para preservar sus privilegios no vacilaban en favorecer el crimen de los embozados. Pero para poder mantenerse en su sitio esos gobernantes tenían que favorecer los intereses de la sociedad, o por lo menos fingir que les favorecían, y con este propósito le hacen creer al pueblo que es feliz, en contra de la verdad.

Este tema es el centro de *Un soñador para un pueblo.* Los nobles favorecen los deseos de cierta parte de la sociedad y dejan al pueblo en la ignorancia. La verdad oficial es que todo está bien así y que el país vive muy feliz y tranquilo. Pero el político Esquilache, ministro del rey, no piensa así, e intenta reformar ciertas leyes. Su fracaso final nos da la prueba evidente de que un hombre solo no puede llegar a transformar la sociedad, ni sobre todo luchar contra la verdad oficial de un núcleo de adversarios dinámicos y sin escrúpulos, que consigue engañar al pueblo halagando sus costumbres más bajas.

La conclusión de Esquilache es que hay que soñar no sólo «para el pueblo», sino «con el pueblo», es decir, educar al pueblo, enseñarle cuáles son sus verdaderos intereses y hacerlo capaz de pensar por sí mismo con madurez. Pero para eso hay que contar con el tiempo, lo que no hizo Esquilache, y también con la integridad de los que influyen en el país.

Y aquí aparece una pregunta esencial: ¿Puede o no existir esta integridad en la política? Es difícil contestar si sólo nos referimos a *Un soñador para un pueblo,* porque esta obra se contenta con indicarnos que la sinceridad y la integridad solas se revelan bastante ineficaces. Sin embargo, en *Las Meninas* se halla un indicio bastante importante en cuanto a este tema. El pintor Velázquez tiene que comparecer ante el rey y el tribunal por haber pintado una Venus, y su viejo amigo ciego Pedro Briones le da este último consejo:

> Llevaos estas palabras mías por si fuesen las últimas que me oyeseis. Puesto que vais a enfrentaros con la falsía y la mentira, mentid si fuera menester en beneficio de vuestra obra que es verdadera. Sed digno, pero sed hábil (I).

Casi tenemos que llegar a la conclusión de que el hombre demasiado honrado llega al fracaso y que, por lo tanto, el que quiere luchar y defender una verdad fuera de todo interés personal, tiene que hacerlo a veces con las mismas armas de sus enemigos. Es decir, que la verdad es casi incompatible con la noción de sociedad.

Por otra parte, tenemos que señalar que Buero no critica tal o cual forma de gobierno, ni siquiera la noción de política en sí, sino a algunos individuos que ocupan tales posiciones sociales.

Goldmann llega a ser dictador porque, humanamente ya, es egoísta, poco escrupuloso, porque sólo le importa su interés a despecho y por encima de cualquier valor humano. Esto se revela en su actitud de avidez en el albergue, actitud que lo lleva a matar a una chica.

Igualmente en *Las Meninas* los nobles se refugian detrás de una verdad oficial con el propósito de proteger sus privilegios. Actitud de egoísmo, pues. Y al fin y al cabo es la única cosa que Buero critica verdaderamente en sus obras, porque las nociones de sociedad, racionalidad y oficialidad quizá no son más que una máscara del egoísmo humano, tanto en el plano individual como colectivo.

En cuanto a la oposición entre «conocimiento poético» y conocimiento oficial y social, *Las Meninas* ofrecen un aspecto interesante. Velázquez aparece como pintor, como artista y, por lo tanto, como representante del «conocimiento poético». La pintura de Velázquez es la búsqueda de la belleza, pero de la belleza en sí. Porque en cuanto artista, Velázquez es torturado por un afán de perfección; se enamora de las cosas y de su apariencia porque ésta es el reflejo de la belleza total; se enamora de las cosas porque su mirada les devuelve su ser, su integridad primaria. Frente a esta visión poética del mundo aparece la visión oficial.

Estamos en la España de Felipe IV, en la España católica, y hasta ahora nunca se había pintado el cuerpo desnudo de una mujer. El cuadro pintado por Velázquez lo hace, pues, sospechoso y desencadena reacciones. Pero además del aspecto histórico que nos indica la evolución de ciertos conceptos a través del tiempo, la oposición entre la realidad «oficial» tal como aparece en *Las Meninas* y la realidad poética ofrece un ángulo de reflexión mucho más profundo. La noción de belleza se basa, en efecto, en parte en nuestra constitución, en parte en la educación del ambiente en que vivimos, por lo tanto no es más, muchas veces, que un aspecto de nuestro modo de ser social. El chino prefiere el lotus a la rosa; el africano, los colores chillones a los tiernos y pálidos; el arte griego ama las formas armoniosas; mientras el arte barroco, los contrastes y oposiciones. Entonces, hasta la noción de belleza está en relación estrecha con el ámbito social. Además se reduce aún más en ciertos casos si pensamos que la sociedad recibe una educación conforme a la verdad oficial.

Por lo tanto, para la mayoría no hay, ni puede haber, otra forma de belleza que la que es reconocida por la sociedad en que vive, y

esto sin que haya mala fe ninguna por parte de dicha mayoría (si no es la de no ir buscando más allá de lo recibido).

Sólo algunos hombres escapan a esta ley, algunos seres privilegiados: los artistas. Velázquez se atreve a ver y pintar la belleza donde nadie (de su ámbito) se atrevía a verla, porque el verdadero artista, como el loco, es un hombre que rompe las fronteras de lo corriente y, por lo tanto, se opone a la visión tradicional del mundo. No vamos a desarrollar más este tema, porque este de la oposición entre el artista y la sociedad, entre la revelación intuitiva y el conocimiento racional de la sociedad, es un problema que ha sido ya muy discutido.

Señalemos también en esta obra el simbolismo del cuadro de Velázquez. Aparece claramente que el «desnudo» es el símbolo de la verdad (o por lo menos la transcripción de una visión de la verdad) que pone en peligro la seguridad del conjunto social que, por lo tanto, intentará eliminarlo.

Una de las obras más interesantes en cuanto a la oposición de la «verdad oficial» con la «verdad poética» es, sin duda alguna, *En la ardiente oscuridad.*

A parte del problema social de los ciegos (el cual aparece con más evidencia en *El concierto de San Ovidio),* la obra plantea el problema de la ceguera como símbolo de nuestra propia condición humana. En efecto, en la obra surgen dos actitudes opuestas frente a la ceguera. Para el Centro de ciegos hay que construir un mundo a la medida de la ceguera, organizando la vida lo mejor posible. Además no somos ciegos, sino «invidentes», como lo explica don Pablo, el director:

> Los ciegos, o simplemente los invidentes como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera. Ocupamos empleos, puestos importantes, en el periodismo y en la literatura, cátedras... Somos fuertes, saludables, sociables... Poseemos una moral de acero (37).

Pero en ese mundo bien organizado, en esta aparente felicidad, surge Ignacio, que se empeña en rechazar «la moral de acero» del Centro y que reconoce desgarradamente su ceguera y la reconoce como algo doloroso. Ignacio rechaza los falsos consuelos y mantiene abierta la herida de una luz inaccesible. Rechaza la moral de acero porque se funda en una mentira:

> Alegremente es la palabra de la casa. Estáis envenenados de alegría. Y no era eso lo que pensaba encontrar aquí. Creí que encontraría... a mis verdaderos compañeros, no a unos ilusos (38).

---

(37) *En la ardiente oscuridad,* acto I.
(38) *En la ardiente oscuridad,* acto I.

Pero para poder soportar tal desgracia sin intentar enmascararla hay que ser muy fuerte y tener una personalidad excepcional. Ignacio la tiene, pero los demás ciegos no pueden vivir sin esta seguridad del Centro, falsa seguridad, por supuesto. Entonces va a empezar una lucha en la cual Ignacio se encontrará solo, totalmente, contra todos. Este tema de la soledad había aparecido ya en las demás obras: Velázquez era un genio solitario; Esquilache, un político a quien nadie comprendía; Silvano, un catedrático algo utópico y soñador...

Esta lucha se terminará con el asesinato de Ignacio por uno de los ciegos. Apenas ha muerto Ignacio, la vida del Centro se reanudó como antes. Sin embargo, Carlos ya no encuentra la quietud, y la obra termina con unas palabras que solía decir Ignacio, repetidas esta vez por Carlos:

> ... Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí tras los cristales... ¡Al alcance de nuestra vista... si la tuviéramos! (39).

Además de lo visto hasta ahora, hay que señalar otra dimensión simbólica de la ceguera. En efecto, si todos son ciegos (y en esto todos vamos incluidos), no lo son todos de la misma manera. Hay los que niegan su ceguera y los que la reconocen, la aceptan y la asumen. Ignacio, como David, pertenecen al segundo grupo, es decir, a la minoría.

Al aceptar su ceguera, tanto Ignacio como David, han llegado a superarla, o mejor dicho, a apoyarse en ella, a sacar de ella una ventaja que les pone por encima de los demás. Claro está que esa superioridad la tienen que pagar muy caro, porque la lucidez siempre es algo dolorosa.

Ignacio es hombre de mirada interior. Su desgracia le ha llevado a la conversión de la mirada exterior a la mirada interior, de la captación del mundo a través de las apariencias al asimiento del mundo en su esencia.

El dramaturgo Paul Claudel ya había usado tal recurso en *L'annonce faite à Marie* para hacernos palpar concretamente la conversión interior de Violaine. Y se dice de ella: *Afin qu'elle écoute mieux, ne voyant pas.* Violaine ha tenido que pasar de una fe sincera, pero algo tradicional, a una fe vivida y activa, y por eso dejar de ver el mundo que la rodeaba para hundirse en la noche, en el silencio de los sentidos, en ese lugar oscuro donde podrá escuchar el mensaje divino. Esta oposición entre el ver y el oír era evocada por los místicos: Dios es

(39) *En la ardiente oscuridad,* acto III.

el ser que no se ve y que habla. Por lo tanto, llegamos a pensar que Ignacio (y hasta David) pertenece a esa familia espiritual, a esta raza mesiánica que acoge la revelación de la verdad por vías desconcertantes para la razón. Y gracias a este hecho topamos con un aspecto importante del «conocimiento poético» que es esta dimensión mística, renovadora. En seguida podemos relacionarlo con las dos morales de Bergson: «moral abierta» y «moral cerrada», que en la obra de Buero Vallejo corresponderían a la moral viva, renovadora, de los protagonistas defensores de la visión poética del mundo, y a la moral oficial, rígida, al código social.

Una vez más comprobamos, pues, que Buero Vallejo se sitúa en una problemática actual, tanto en el plano histórico como en el plano sociológico o filosófico. Pero quizá su genialidad consista en haber reunido en sus obras esos aspectos filosófico, histórico, sociológico y psicológico, muchas veces separados por los especialistas, pero que en la realidad concreta se dan juntos, se interpenetran siempre.

## III. El «conocimiento» supone una actividad humana que debe tener otro fin que el mero conocimiento: El vivir. Carácter ético del conocimiento.

Como lo hemos dicho ya, el problema que preocupa a Buero Vallejo no es el «conocimiento» en sí (y sus dramas están aquí para atestiguarlo), sino el hombre en cuanto individuo situado en un contexto determinado.

Los protagonistas de Buero no son ideas llevadas de las manos de su autor hasta los escenarios, no son personajes huecos, vacíos e intelectuales, sino seres auténticos, seres de carne y hueso que surgen en el escenario como nuestros vecinos salen al escalón. Este hombre, pues, va a enfrentarse con la realidad, en sus varios aspectos, y va a tener que situarse frente a ella, escogiendo un modo de vivir que corresponda a su visión del mundo. Por lo tanto, «conocer» sería poseer una serie de datos que le permitan vivir mejor. Y aquí ya topamos con el aspecto ético del conocimiento, porque al decir «vivir mejor» hay que ver lo que se entiende. Para unos el vivir mejor es llegar a dominar: tal es el caso de Goldmann. Para otros es vivir a sus anchas, con la seguridad material máxima: tal es el caso de Vicente. Para otros, en fin, es llegar a la realización de su humanidad a pesar de las dificultades y quizá de la imposibilidad de tal empresa. Según lo que sea para él el «vivir mejor», el personaje va a tener tal o tal orientación moral. Unos van a refugiarse en la moral social

por corresponder ésta a cierta visión del mundo, mientras otros van a buscar, más allá de lo establecido, la verdad íntima de cada cosa y de cada individuo, no sólo para conocerlos, sino para saber cómo hay que actuar con ellos con el fin de favorecer su desarrollo armonioso y personal.

De todas formas, vamos a ver que la actitud de unos o de otros tiene siempre un arranque de tipo ético. Lo cierto es que a un modo de conocimiento definido corresponde una actitud ética definida. Ahora bien, hemos visto que podíamos distinguir dos grandes tipos de conocimiento: por una parte, el conocimiento racional, social y oficial, y por otra parte, el conocimiento poético. Podremos comprobar que a cada uno de sendos conocimientos va a corresponder una actitud ética definida y que, quizá, tal conocimiento sólo pueda justificarse por esa actitud subyacente.

Sin embargo, resultaría bastante difícil afirmar que el modo de conocimiento escogido por el sujeto es fuente de la actitud moral correspondiente y no su fruta. Quizá no haya una relación de causa a efecto estricta, sino una mera correspondencia, que tendría sus raíces en la misma personalidad del individuo.

Del mismo modo que hay una oposición entre conocimiento racional y «conocimiento poético» va a aparecer una oposición de tipo ético. Se revela claramente en *El tragaluz*. En una discusión entre Mario y Vicente aprendemos que Mario no ha querido salir «del pozo» por no «pisar a los demás». Su actitud fundamental es el respeto a los demás. Vicente, al contrario, siempre ha llegado a sus fines, aunque fuera a despecho de los demás. La primera vez que tuvo tal actitud fue al tomar el tren, de niño, con la leche; actitud de la que no se le puede acusar verdaderamente, puesto que el primer responsable fue la guerra. Pero Vicente ha seguido en este tren, pisoteando a cuantos le impedían realizar sus planes, y es esto lo que le reprocha Mario:

> —La guerra había sido atroz para todos, el futuro era incierto y, de pronto, comprendiste que el saco era tu primer botín. No te culpo del todo; sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles...; ¡pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego; hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas... Y tu botín (40).

Aparece, pues, claramente que la oposición de los humanos es más bien de tipo ético que no intelectual o filosófico. El modo que tiene cada uno de ellos de asir la realidad corresponde a un modo de ser, de vivir, de enfocar la existencia práctica. Así tenemos, por un lado, al hombre

(40) *El tragaluz*, parte II.

de acción poco escrupuloso, atrevido, pero egoísta, que justifica su egoísmo con criterios racionales y sociales; por otra parte, al hombre de contemplación, consciente de las consecuencias de sus actos y casi paralizado por esta conciencia, que justifica su inaptitud a la acción con criterios suprarracionales y éticos. Sin embargo, la visión de Mario va penetrando en la mente de Vicente, inquietándole hasta conducirle a la muerte. Vicente se había integrado en la sociedad, pero en el fondo de su ser siente y sabe que Mario tiene razón y acaba por reconocer, frente a su padre, que sus criterios sociales no eran más que la máscara de su egoísmo. El hecho de que Vicente se revele en el fondo, capaz de sentir la verdad profunda del hombre, le disculpa un poco y deja caer la responsabilidad de los acontecimientos más bien sobre la sociedad que sobre él en cuanto individuo.

Además de la oposición de los hermanos, el aspecto ético del conocimiento adquiere su plenitud en el personaje del padre. Si al final de la obra, y a causa del desarrollo trágico de ésta, nos quedamos con esta pregunta terrible: ¿Se puede o no decir la verdad? ¿Tenemos derecho de decir la verdad o tenemos que callarla, vivirla en silencio cada uno para sí?

El padre nos ofrece algún esbozo de contestación. Al fin y al cabo Vicente ha muerto por culpa de Mario, porque este último lo ha atraído hacia una verdad que él no podía asumir. Y entonces la ética de Mario es puesta en cuestión por éste mismo:

> —El quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy yo? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién? Ya nunca lo sabré... Nunca (41).

Frente a este fracaso de ambos hermanos, frente a esta ambigüedad, el padre aparece como el único personaje (salvo los investigadores, que casi son una reencarnación del padre) que haya encontrado una solución valedera, solución, sin embargo, que consiste precisamente en no aceptar soluciones definitivas, en actualizar a cada instante los problemas y los seres, a hacerse conciencia interrogante. La ética del padre consiste en hacerse pregunta viva. El padre es el personaje que tiene la entera conciencia de su responsabilidad, por una parte (aunque esto parezca contrario al concepto de locura), y esto se revela en su «manía» de recortar postales:

> PADRE: Pero yo tengo que velar por todos, y, al que puedo, lo salvo.
> MARIO: ¿De qué?
> PADRE: De la postal (42).

(41) *El tragaluz*, parte II.
(42) *El tragaluz*, parte I.

De la postal..., es decir, del anonimato, de la muerte que la sociedad inflige al individuo, de la fijación de la personalidad en los tópicos.

El esfuerzo del padre encuentra su exacto paralelo en el esfuerzo de los investigadores que intentan «rescatar árbol tras árbol».

Además de este sentido de la responsabilidad, el padre revela un respeto íntegro de los demás, respeto que se manifestó por primera vez en su actitud con su hijo Vicente. Por no influir en su decisión y respetar su libertad «nunca más habló de esto. Prefirió enloquecer». Esta actitud de respeto se manifiesta después en la pregunta insondable: «¿Quién es ése?» Porque es otra manera de rechazar los tópicos, los juicios hechos una vez para siempre y, al fin y al cabo, el único modo de preservar el misterio de los individuos y con esto de respetar su más honda personalidad.

Ahora bien, ya hemos aludido al hecho de que el padre era una imagen de Dios, lo que, en el caso presente, nos llevaría a pensar que tal ética no es alcanzable por el hombre, inmerso en las circunstancias concretas de la vida y los límites de su condición humana.

Es posible que tal fuera el pensamiento de Buero Vallejo, pero no cae, por lo tanto, en el pesimismo. Los investigadores están aquí para hacerse cargo del desafío. Son la realización de las promesas del porvenir.

En efecto, ellos aún están interrogando, les quedan cosas que buscar: «el tiempo..., la pregunta»; sin embargo, ya han llegado a un estado superior de conocimiento que les permite no caer en los mismos errores que los hombres del siglo XX. Son la imagen de la progresión posible de la humanidad y el ejemplo del hombre verdadero que no abandona la búsqueda de lo imposible.

Tal sería, al fin y al cabo, la ética que se desprende de *El tragaluz*. Podemos ver, pues, que el «conocimiento poético» no es sino un medio que contribuye a la humanización del hombre, al desarrollo total de sus facultades humanas, entre las cuales la «bondad» aparece siendo, en la obra de Buero Vallejo, como la cualidad más genuinamente humana.

Esta orientación ética —pero de una ética concreta, orientada hacia el vivir y el actuar— se halla también en las demás obras.

Ya en *Palabras en la arena* el profeta Jesús revela a Asaf su defecto esencial, no tanto para juzgarlo, sino para darle conciencia de ello y permitirle evitar lo peor. Si hubiera tomado en serio el aviso del profeta, quizá Asaf no hubiera llegado al extremo de matar a su mujer.

En *Irene o el tesoro* también aparece muy clara la dimensión ética. Irene intenta vivir mejor, desea una vida más humana de la que le ofrecen sus parientes que la tratan como una sierva. Podría hacerlo rebelándose contra ellos. Sin embargo, lo hace gracias al mundo maravilloso y bello, que percibe, mundo que revela el ser interior de Irene a través de la metáfora del tesoro. Al encontrar el tesoro que buscaba en la casa, el duendecito tiene un diálogo con la Voz:

> LA VOZ: ¿Cuál era la palabra de las monedas?
> JUANITO: Bondad.
> LA VOZ: Son pocos los que pueden ver el oro de la bondad, hijo mío (43).

Hay rasgos de esta orientación ética en casi todas las obras de Buero, pero quizás adquiera más intensidad en las de orientación «política», como *El concierto de San Ovidio, Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas,* por ser estas obras mucho más concretas y tener una temática de alcance práctico; pero también en *En la ardiente oscuridad,* por ser esta última el símbolo más patente de la problemática del hombre frente a su propia verdad.

En *El concierto de San Ovidio,* el vivir mejor se nos presenta bajo varios ángulos, que son el punto de vista del hospicio (imagen, por supuesto, de cierto tipo de oficialidad, y quizá más peculiarmente de la oficialidad española), el de Vallindín y, por fin, el del ciego David.

El hospicio de los ciegos representa, en cierto modo, para ellos, un «vivir mejor» si nos referimos a la realidad social de la época. Claro está que los ciegos se encuentran mejor en el hospicio que no en la calle. Allí se les da de comer y se los alberga. Allí no padecen el frío y el hambre. Sin embargo, el hospicio se presenta como el prototipo de la organización paternalista. A los ciegos se les da de comer, pero se los trata como a niños incapaces de dirigirse y tomar decisiones por sí mismos. Quizá no sea por puro azar por lo que se ha puesto el mando de tal organización en las manos de una comunidad religiosa. Aparte de la realidad histórica a la que correspondería el hecho, aparece como sintomático de una actitud social española, que se apoya precisamente en el poder religioso.

Tal es, pues, la primera manera de concebir el vivir mejor que aparece en *El concierto de San Ovidio.*

La segunda corresponde al personaje de Vallindín y a su propuesta

---

(43) *Irene o el tesoro,* acto III.

de orquestina. Aparentemente, y en primer lugar, se presenta éste como el salvador de los ciegos, el que les va a dar de comer, no por caridad, sino proponiéndoles un trabajo que les proporcione el pan al mismo tiempo que la satisfacción de valerse por sí mismos. David impulsa a sus compañeros a que acepten la propuesta de Vallindín por los motivos que acabamos de señalar. Pero el drama empieza cuando se descubren las verdaderas intenciones de Vallindín. A él, en realidad, no le importa sino el dinero y, por lo tanto, busca lo que más le gusta al público, poniendo a los ciegos en ridículo.

El vivir mejor para Vallindín consiste en enriquecerse como sea. Hasta parece sincero en su manera de concebir las cosas como si para él lo peor fuese la falta de dinero.

Cuando David se rebela y le dice:

> —Los imbéciles de los ciegos que creen poder tocar y dan la murga.

Vallindín contesta:

> —¡Pero comeréis! ¡Dejad que rían! ¡Todos nos reímos de todos! ¡El mundo es una gran feria! ¡Yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos tontos, ciegos tullidos!
> ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa! (44).

... Comer a su costa... tal es, al fin y al cabo, el único ideal de Vallindín. Todo su sistema se funda sobre el engaño, la mentira y el provecho que se puede sacar de cualquier parte. Entonces aparece la tercera óptica, que es la de David. A pesar de su ceguera, David quiere ser un hombre íntegro, lo quiere para él, y no solamente él, sino también sus compañeros. Salir del hospicio era un paso hacia esta realización. Pero al descubrir la mentira con la que Vallindín engaña a los ciegos, aprovechándose de su desgracia para transformarlos en payasos, David se rebela en nombre de la dignidad humana. Y bien claramente podemos comprobar que su ceguera (es decir, su modo poético de aprehender el mundo) se utiliza aquí con fin de alcanzar la justicia y restablecer la dignidad de los ciegos. Por una parte, David mata a Vallindín en la oscuridad, es decir, en una situación donde él es «vidente», mientras su adversario es «ciego». Sin embargo, lo que le da sentido ético al hecho es que David no se venga de una afrenta propia, sino que venga a todos sus compañeros, es decir, a una clase oprimida ya por su desgracia natural, ya por el provecho que algunos sacan de

(44) *El concierto de San Ovidio,* acto II.

ella. David aparece, pues, como el vengador de los pobres, de los oprimidos, de los inocentes:

—Nunca golpeéis a ciegos... ni a mujeres (45).

El hecho de que lo mate en la oscuridad nos indica sólo que la desgracia puede, en ciertas circunstancias, cambiarse en fuerza o superioridad.

El rasgo más interesante en cuanto al aspecto ético de *Un soñador para un pueblo* es precisamente su eslabón con el conocimiento. En efecto, si Esquilache fracasa en su intento de reformas es porque el pueblo no «sabe» dónde se halla su bien verdadero. La actitud del pueblo tiene su fundamento, no en la maldad, sino en la ignorancia, la cual, como ya lo hemos señalado, era favorecida por los intereses de los nobles. Por lo tanto, podemos concluir que no puede existir una moral, un sentido ético sin algún conocimiento que le sirva de base. Tal afirmación viene a dar más peso al valor del «conocimiento poético», puesto que Buero nos lo presenta no sólo como un conocimiento entre los demás, sino como el conocimiento mayor que el hombre pueda adquirir. Entonces el hombre que tenga el conocimiento poético más íntegro llega también a una ética superior (aunque ésta no pueda encerrarse en las normas de la moral social), es decir, en Buero, a un sentido más profundo y valorizador del hombre, a un vivir humano auténtico que abarque a todo cuanto toque el hombre.

*Las Meninas* presentan una variación sobre el tema.

Se plantea el problema del valor ético del arte, dándonos a entender que, al fin y al cabo, es un falso problema; que el artista tiene, aunque fuera a su pesar, una preocupación ética (en el sentido amplio que le da Buero) sólo con tener ese afán de perfección en el alma. Y es que el artista es, por don de la naturaleza, el eterno insatisfecho, el que nunca podrá contentarse con la corteza del mundo, el que, habiendo a veces disfrutado de una visión íntegra de las cosas anhela hallarla de nuevo. El modo de ser del artista es la búsqueda, la cual, en la obra de Buero Vallejo, aparece como la forma esencial de la actitud ética, como ya lo hemos visto con el personaje del padre de *El tragaluz*.

Así, pues, el «conocimiento poético» sería ya, en sí, un modo de ser ético. Además de ser ético por esencia, favorece la elección moral, puesto que amplía la visión del hombre sobre sí mismo y sobre el mundo.

En *Aventura en lo gris* se nos presenta un aspecto original e intere-

(45) *El concierto de San Ovidio,* acto III.

santísimo en cuanto a las posibilidades de mejorar la vida por intermedio del «sueño»:

> Aprender a soñar sería aprender a vivir (46).

declara Silvano, desarrollando una teoría que, partiendo de los descubrimientos freudianos, llega mucho más lejos en sus consecuencias de lo que dejaba suponer el gran maestro del psicoanálisis. Ya sabemos que en el sueño tocamos nuestro fondo verdadero, lo que no ha sido formado o impedido por la sociedad; por lo tanto, topamos con nuestra verdad. Pero hasta entonces el sueño se caracterizaba por su subjetividad, su individualidad. Lo que la teoría de Silvano trae de nuevo es la noción de sueño colectivo, es decir, un sueño que además de liberar la verdad de cada uno, se realiza en las condiciones de la vida social en el nudo de relaciones interindividuales que, de día, unen a la gente:

> Los sueños serían entonces como una prolongación de la vida, pero más desnuda, más impresionante: soñaríamos lo mismo y el choque de nuestros egoísmos lo haría irrealizable. Nos veríamos tal como somos por dentro y quizá 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! (47).

Tal teoría lleva consigo consecuencias importantes, porque revela un aspecto nuevo, una posibilidad nueva del «conocimiento poético». El sueño, tal como lo describe aquí Silvano, viene a ser una forma de dicho conocimiento, es decir, que proporciona la revelación (en las dos acepciones de la palabra) de la verdad íntima de los seres. El sueño desempeña aquí la misma función que el tragaluz del sótano.

Ahora bien, lo que aparece como fenómeno totalmente nuevo es el «aprender a soñar». Hasta ahora hemos podido pensar que el «conocimiento poético» era (y lo es en cierto modo) un don, un regalo de la naturaleza o del cielo. Pero Silvano pretende que tendríamos todos que «aprender» a soñar. ¿Es decir, que la educación que recibimos ahora carece de un aspecto fundamental y que es precisamente este enfoque «poético» del mundo? ¿Pretende Silvano mostrar que si supiéramos utilizar los elementos suprarracionales, en vez de rechazarlos, conseguiríamos mejorar nuestra existencia? El desarrollo de la obra puede ofrecernos quizá alguna contestación. En efecto, los protagonistas van a hacer un sueño colectivo, tal como lo proponía Silvano. Al salir del sueño, algunos no han cambiado, otros sí; es el caso de Silvano y Ana,

(46) *Aventura en lo gris*, acto I.
(47) *Aventura en lo gris*, acto I.

quienes más allá de sus divergencias (las cuales aparecen ahora netamente debidas a circunstancias externas) hallan un ideal común: salvar a un niño; ideal que les une hasta la muerte.

De todas formas, el problema queda por resolver en la conciencia de cada espectador, y la sugestión de Silvano sigue siendo válida desde el punto de vista que nos interesa aquí.

Porque el utilizar el sueño para mejorar la vida corresponde a la misma actitud del padre, que sigue buscando la identidad insustituible de cada individuo. Buscar la verdad de los demás en el sueño es buscar su verdad más profunda y quizá inalcanzable.

Por lo tanto, hemos visto, a través de obras aparentemente muy opuestas en sus temáticas, esa siempre viva preocupación del autor por un modo de vivir auténtico; modo de vivir que tiene sus raíces en una actitud o ética vital cuya característica fuera el tener una mirada nueva a cada instante, mirada nueva sobre las cosas y los seres humanos, mirada interrogante por esencia y que rechace, en nombre de la vida, la petrificación de cuanto existe en el mundo y, sobre todo del hombre, en sus posibilidades inconmensurables.

Con este matiz revitalizador, el «conocimiento poético» aparece como insustituible para quien quiere preservar un vivir humano auténtico.

## IV. Es probable que el vivir actual tienda a defenderse, a hacer imposible el «conocimiento poético»

Como hemos podido comprobarlo a lo largo de nuestro estudio, la importancia atribuida por Buero Vallejo al «conocimiento poético» supone que el hombre «no poético» vive de una manera muy parcial, porque sólo reconoce de la realidad sus aspectos racional, social u oficial.

El vivir humano auténtico supone, además de las formas corrientes de conocimiento, el «conocimiento poético» que lo hace posible. Parece importante decir «además» de las formas corrientes de conocimiento porque Buero nunca rechaza el valor de esos modos de conocer, sino que tiende a darles la relatividad que les corresponde, impidiendo que uno de ellos se considerase verdad absoluta.

Se podría objetar entonces que al darle más importancia al «conocimiento poético», se puede caer en el error que acabamos de señalar. Pero tal objeción no tiene sentido si recordamos que precisamente el «conocimiento poético», si es verdadero, abarca y reúne en sí a las demás formas de conocimiento, por una parte, y es, por esencia, una interrogante cuya respuesta misma es la interrogación perpetua. Además éste aparece como una rendija en el alto muro de las apariencias,

lumbrera abierta sobre el azul de la totalidad y, por lo tanto, representa algún progreso sobre los demás conocimientos, sin negar ni aniquilarlos por eso.

Entonces sí es importante salvar este «vivir humano», es que el vivir corriente no es humano, o por lo menos lo es de manera parcial, como lo ha podido demostrar la aproximación de la noción de «realidad», con la cual hemos empezado nuestro estudio. Por lo tanto, el hombre «poeta», presintiendo la totalidad, el más allá de las apariencias y con eso la dimensión fundamental de lo humano que sería la autenticidad del vivir en cuanto hombre, va a intentar difundir su parecer, su revelación. Entonces es probable que el vivir corriente tienda a defenderse, a hacer imposible o casi el «conocimiento poético» y a eliminar (por la muerte, la locura y a veces por medios más matizados) a los hombres que lo practican y lo difunden. Hay que tener en cuenta que, tanto la organización interna del individuo como la de la sociedad está fundada sobre un sistema de «segurización». Dicho sistema consiste en preservarse de cuanto pueda representar un peligro para nuestra organización interna, la cual se orienta hacia cierta felicidad, cierto bienestar de tipo material o espiritual. El mejor símbolo de tal organización sería la casa de ciegos de *En la ardiente oscuridad,* donde todo está previsto para el mayor bienestar de los pensionistas, tanto en el plano material (conocen los pasillos, los cuartos, las escaleras, andan sin bastón y hasta hacen deporte) como en el plano espiritual (el centro está regido por la famosa moral de acero, que es una especie de seguro contra los peligros de la tristeza; los ciegos tienen entre sí relaciones amorosas que sólo corresponden a una forma de «segurización» afectiva: no van juntos de cara a la verdad, sino que la niegan juntos, compadeciéndose unos a otros). Parece ser que se les proporciona todo para que se olviden de su ceguera, tal como la sociedad occidental le ofrece al hombre moderno el máximo de seguridad y placeres, materiales y culturales, con fin de que deje de ocuparse de lo esencial.

Por lo tanto los individuos que claman la no autenticidad de tal forma de vivir, los que gritan que existe otra verdad, más honda, pero más áspera, representan un verdadero peligro para la sociedad como para el individuo, cuya perspectiva se limita a los bienes que satisfacen su interés propio, su egoísmo. Los que no quieren ver más lejos, los que se encuentran a gusto en el sillón de la ilusión, éstos van a defenderse, y a veces violentamente, contra la agresión de la verdad poética. Su reacción es la prueba muy clara de que lo que se les revela corresponde a algo profundo y existente en su conciencia o en su inconsciente. El «poeta» no hace más que revelarle lo que él intentaba eclipsar.

La sociedad o el individuo que sientan tal peligro van a defenderse de él, intentando aniquilar el valor de la revelación poética, sea por insinuaciones despectivas tal como «soñador», «iluso», sea por la locura, sea por la muerte.

Ya hemos hablado del carácter mesiánico de los protagonistas de Buero Vallejo; sin embargo, el hecho se hace aún más patente ahora con esa relación revelación-muerte que se establece. Si en *Las palabras en la arena* sólo se nos presenta el aspecto de la revelación del profeta, ya tenemos en germen el elemento de defensa. Los notables furiosos de que se haya podido dudar de su honestidad aparente y sintiendo el peligro que representa Jesús, buscan el medio de eliminarlo. Y hasta se apoyan en palabras bíblicas para justificar sus hechos. Matatías va recitando un pasaje de los textos santos:

> El tal profeta o soñador de sueños ha de ser muerto; por cuanto trató de rebelión contra Jehová vuestro Dios (48).

Y si no aparece la muerte de Cristo en la obra, ya sabemos por la tradición cómo se termina la historia.

Por lo tanto, podemos considerar que las demás obras de Buero son una trasposición en el tiempo y el espacio del drama inicial concretizado por Cristo.

Indudablemente el personaje que ofrece mayor parecido con el modelo inicial es Ignacio, el protagonista de *En la ardiente oscuridad*. Como lo hemos dicho ya, él surge en un medio cuyo fundamento es precisamente un sistema de defensa contra el peligro evidente que representa la ceguera. Y mientras los demás se empeñan a llamarse «invidentes», él sigue gritando: «Yo soy ciego», afirmando violentamente la desgracia e injusticia de la ceguera. Poco a poco Ignacio adquiere mucha influencia y su afirmación patética va calando en sus compañeros, desagregando su seguridad. Entonces el centro va a tener que defenderse si quiere seguir existiendo. Como no puede convencer a Ignacio que su rebeldía y su tristeza son aspectos negativos de su personalidad, o de su educación, se le sugiere la solución de salir del centro. Pero se resiste, porque ha encontrado en Juana (novia de Carlos) la justificación de su propia autenticidad:

> IGNACIO: ¡Me quieres con mi angustia y mi tristeza, para sufrir conmigo de cara a la verdad y de espaldas a todas las mentiras que pretenden enmascarar nuestra desgracia! (49).

---

(48) *Las palabras en la arena.*
(49) *En la ardiente oscuridad,* acto II.

Pero la conclusión de Carlos y del director del centro es que Ignacio tiene que marchar «sea como sea». Y entonces Carlos mata a Ignacio simulando un accidente. Pero éste ya es un caso extremo, ya que el acto de Carlos no ha sido dictado por el solo beneficio del centro, sino también por motivos personales de celos amorosos. Los dos aspectos se superponen y resulta bastante difícil saber en qué medida Ignacio muere por causa de ser «poeta» o simplemente por haber sido un rival de Carlos. Lo cierto es que el grupo social que forma el centro, y sobre todo sus directores, intenta defenderse de la influencia de Ignacio, y está buscando una solución para eliminarlo del centro. A sabiendas de que el centro hallaba su interés en esa desaparición de Ignacio, Carlos se aprovechó para vengarse. Por lo tanto, el crimen es más de orden pasional que ideológico en cuanto a Carlos. Pero es cierto que en cierto sentido la sociedad lo mata a Ignacio, puesto que le permite a Carlos matarlo sin correr peligro. Pero lo que sí es real es la voluntad de eliminar cuanto turba la organización social. Pero resultaría peligroso para la sociedad, o la oficialidad, matar a todos los que intentan difundir el «conocimiento poético»; por lo tanto, usa lo más frecuentemente de vías mucho más discretas que van desde la mera ironía hasta el punto culminante de la «locura», pasando por varios estados, como el destierro de Esquilache, el proceso de Velázquez...; la mera ironía de Goldmann, que intenta disminuir el prestigio de Silvano, cuyas teorías parecen interesar a los demás personajes, tratándolo de «soñador» o de «contemplativo inconfundible», con tono burlón y despectivo...

Y por fin la locura, medio radical de defensa contra los individuos que se atreven a salir de las normas y poner en cuestión dichas normas. La sociedad, como ya lo hemos visto, se basa en ciertos criterios, ciertas normas cuyo fundamento no vamos a discutir aquí, pero que intentan mantenerse y se resisten a las influencias reformadoras. De allí que cuanto no corresponde a esas normas se clasifica de «anómalo». La palabra en sí sólo indica el alejamiento de dichas normas o su ausencia, pero a lo largo del tiempo ha tomado un matiz despectivo que ha ido asimilándose con la noción de enfermedad. Y así el «loco» será el individuo cuya forma de pensar y actuar no se conforma con la de la mayoría. Al analizar *El tragaluz,* ya hemos podido comprobar que había alguna realidad en el hecho, pero lo inadmisible para quienes piensan los problemas es aniquilar por completo las posibilidades de un ser humano bajo el mero pretexto que es enfermo. En este sentido Buero Vallejo se opone a la concepción común de la locura, reconociendo en el «loco» no sólo un ser humano con derecho a la palabra, pero quizá el ser humano dotado de la visión «poética» más honda y acer-

tada por tener el espíritu libre del yugo de las formas de pensar tradicionales. Tal era el caso del padre de *El tragaluz,* y quizá también de Irene.

Pero como a la sociedad y al individuo no les gusta poner demasiado en cuestiones su posición confortable en el tren de la vida, tienen el reflejo defensivo de servirse de la noción de «anómalo» para suprimir el peligro de ciertas revelaciones. Es curioso notar que casi desde siempre se ha establecido una relación entre la visión del mundo del artista y la locura.

En *El tragaluz* ciertas discusiones entre Mario y Vicente, refiriéndose al padre, nos revelan estas maneras opuestas de considerar la «locura»:

> VICENTE: Tú mismo has dicho que era un pobre demente.
> MARIO: Pero un hombre capaz de preguntar lo que él pregunta... tiene que ser mucho más que un viejo imbécil (50).

Igualmente podemos llegar a la conclusión de que a Irene la empujan hacia la muerte al no reconocer su mundo, es decir, al impedir la realización de su ser íntimo. Sin embargo, si bien tenemos que reconocer el elemento de resistencia social, no podemos contentarnos con tal visión. Además en varias obras aparecen elementos que podrían ser indicio de alguna dimensión distinta del problema. No se debe olvidar que Buero sitúa al hombre en su contexto histórico-social, sí, pero nunca lo reduce a ello. El hombre de Buero es un hombre íntegro, que además de su situación histórico-social intenta situarse en un plano filosófico y hasta metafísico. No hay que hacer caso omiso de que se trata aquí del «conocimiento poético», es decir, de una experiencia peculiar que, aunque tenga un matiz ético en Buero, no puede reducirse a su aspecto pragmático. El «conocimiento poético» es ante todo una experiencia metafísica, un modo de captar el universo. Que de ello vaya pendiente cierta actitud ética, no cabe duda, pero el «conocimiento poético» es ante todo una mirada hacia el desmesurado azul, y quizá la contestación a una llamada preexistente.

La tradición, y particularmente la lírica provenzal medieval, nos da un concepto del «poeta» y de la poesía que corresponden bastante bien a las experiencias de los protagonistas del teatro de Buero Vallejo. En efecto, en la tradición provenzal el «poeta» aparece en primer lugar como un ser «herido» por la belleza, siendo esta última signo de la realidad trascendente e invisible. El protagonista «poeta» de Buero aparece también con esa dimensión fundamental de insatisfacción; de anhelo por algo otro, dimensión simbolizada en la lírica por la herida

(50) *El tragaluz,* parte I.

y en Buero por alguna desgracia física o espiritual: ceguera, locura... En esa dimensión de insatisfacción o herida toma raíz la búsqueda del hombre-poeta que, sumamente consciente de sus límites, de su condición de cautiverio, anhela la plenitud, sea ésta realidad trascendente o mero sueño del hombre (este punto no es de importancia capital, puesto que podemos considerar —y éste es nuestro parecer— que existe cuanto imagina el hombre).

Entonces, tanto el «poeta» lírico como el «poeta» buerovallejano gritan frente al mundo su descubrimiento, y, por lo tanto, desvelan ante todos la condición esencial del hombre. Aquí podemos tener cierta reacción de los demás, de la sociedad, como acabamos de estudiarlo. Sin embargo, hay que mirar con más cuidado la actitud propia del «poeta».

En la tradición medieval provenzal el poeta solía aceptar esta posición de eterno desgarramiento entre la visión de la plenitud y la mediocridad de la realidad externa o de sus propios límites. Con Buero pasamos de una mentalidad medieval de aceptación (quizá basada en el espíritu religioso de la época) a una mentalidad moderna, es decir, a la rebeldía del sujeto frente a su frustración esencial. El hombre desde Nietszche lucha por conseguir su deificación, su plenitud íntegra, y si no llegamos a tal extremo en Buero, podemos hallar huellas de tal pensamiento. En efecto, no todos los protagonistas «poetas» mueren por motivos puramente sociales. Y debemos de reconocer que existe una relación fundamental en Buero entre «conocimiento total» o «mente lúcida» o «absoluta conciencia» y muerte.

Entonces podemos pensar que los poetas buerovallejanos mueren por conquistar la dimensión íntegra de su ser, por acabar con los horrendos límites de la condición humana, por llegar a este conocimiento total que, como lo dice Vicente, es «el punto de vista de Dios» (51).

Así, por ejemplo, en *Irene o el tesoro* para justificar la muerte de Irene dice la Voz:

> —Ella no puede vivir ya sin lo maravilloso (52).

Y no se nos olvide que Irene muere al pasar por la ventana, es decir, por ir más allá de ese marco estrecho del conocimiento humano. Ya habíamos señalado el carácter simbólico de la ventana, pero hay que verlo en sus sentidos positivo y negativo. La ventana es fisura sobre el azul, pero al mismo tiempo es limitación del azul por los límites

(51) *El tragaluz*, parte I.
(52) *Irene o el tesoro*, acto III.

que impone el marco. La ventana es la figura misma de la condición humana. Saltar por la ventana es pasar de lo humano a lo ¿...? ...divino, infinito, totalidad..., a la definitiva visión.

En la obra más simbólica, *En la ardiente oscuridad,* aunque Ignacio muera asesinado por Carlos (y además por razones de tipo afectivo más bien que ideológico), hallamos algún índice de este tipo:

> CARLOS: Eres... ¡un mesiánico desequilibrado! ¡Yo te explicaré lo que te pasa! Tienes el instinto de la muerte. Dices que quieres ver... ¡Lo que quieres es morir!
>
> IGNACIO: Quizá... Quizá. Puede que la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión (53).

Nótese bien en este diálogo el pasaje del plano concreto al plano simbólico, la recarga de simbolismo sobre el tema de la mirada y de la visión. Parece ser que lo que busca Ignacio no es sólo el ver concreto, pragmático, ni siquiera ético. Ignacio busca la totalidad del ser, totalidad que le deja suponer su misma insuficiencia por el sufrimiento que le trae.

El evocar la muerte como única solución para adquirir este «conocimiento» trae como consecuencia la imposibilidad para el hombre de experimentarlo, como si hubiera una contradicción esencial entre el vivir y el «ver» la esencia de todo. Esto es lo que parece pensar Silvano en *Aventura en lo gris.* Después de soñar, es decir, de «ver» algo de lo más allá, tiene que reconocer:

> Si yo no lo olvido es porque... me voy a morir...

Y después, dirigiéndose a sus compañeros:

> —¿Me oís? ¡Qué vais a oírme..., si vosotros sois... la Historia! (54).

Y es que la historia no puede pararse, porque la historia es el tiempo, y el hombre fuera del tiempo ya no es el hombre. «El tiempo..., la pregunta...», tales son los enigmas que a los investigadores les queda para resolver. Es decir, que la imposibilidad de la visión total se halla en *El tragaluz* también, aunque se pueda considerar como elemento optimista la presencia y labor de dichos investigadores, puesto que ellos siguen con la búsqueda. Y hasta podríamos afirmar que son ellos los únicos «poetas» auténticos de la obra entera de Buero Vallejo, manteniendo la perpetua tensión entre lo visible e invisible, lo posible e imposible, entre historia y eternidad, entre visión total y su imposi-

(53) *En la ardiente oscuridad,* acto III.
(54) *Aventura en lo gris,* acto II.

bilidad. Ellos son los verdaderos «poetas» heridos por la ignorancia de la condición humana, persiguiendo, sin embargo, la verdad, a sabiendas de que es imposible alcanzarla totalmente.

Y su búsqueda se yergue entonces como un pico alto y desdeñoso en el cielo estrellado. Y su búsqueda se convierte en miles de piedras preciosas donde la luz del inaccesible azul juega en fulgurantes destellos.

Sin embargo, como sólo son seres de un hipotético porvenir, la exisencia de tal «poeta» puede quedar dudosa para un hombre del siglo XX.

Además Vicente muere poco después de confesar a su padre y, sobre todo, a sí mismo:

> Le aseguro que estoy cansado de ser hombre. Esta vida de temores y de mala fe me fatiga mortalmente. Pero no se puede volver a la niñez (55).

... No se puede volver a la niñez..., al tiempo de la contemplación, de la primera y clara mirada, de la primera captación de las cosas, del descubrimiento de las personas y del mundo exterior y, en cierto modo, tiempo figurativo del «conocimiento poético». Entonces Vicente, al par que admite la visión del mundo de su hermano, tiene que reconocer su incompatibilidad con la vida. Tal podría ser el significado de su muerte, que se ha podido considerar como un suicidio enmascarado.

Además el único personaje de *El tragaluz* que afirma después de preguntar «yo sí lo sé» es el padre, que, por una parte, es figura de Dios y, por lo tanto, no pertenecería a la mera condición humana, y que, por otra parte, nunca da alguna contestación precisa, lo que dejaría suponer que el conocimiento íntegro (si es posible) no puede traducirse por el lenguaje humano.

Topamos entonces con la imposibilidad para el hombre de llegar al conocimiento íntegro, puesto que la visión total supone la muerte. Tal vez sería el sentido de la famosa frase del Génesis:

> De todo árbol del huerto podrás comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás (56).

Sin embargo, debemos quitarle el matiz moral, o sea, de idea de castigo que se acostumbró darle a la frase, y entenderla en su resonancia metafísica. La condición del hombre lleva consigo un margen

(55) *El tragaluz*, parte II.
(56) Génesis, II, 17.

de oscuridad, de ignorancia, de misterio. Traspasar la sombra es saltar por la ventana. El conocimiento íntegro es el estallido de los límites de la condición humana y quizá su abolición. Tales son, por lo menos, las reflexiones que puede inspirar el teatro de Buero Vallejo en su conjunto, con su obsesivo deseo de plenitud irrealizable en este mundo.

Casi podrían servir de conclusión estas últimas orientaciones si no nos dejasen con una visión quizá demasiado pesimista. Y es que Buero es un hombre complejo que al mismo tiempo que reconoce la dolorosa limitación de nuestro modo de ser en el mundo, nos invita a emprender la lucha al interior de este ámbito estrecho y hasta fuera de él, con la inconmensurable confianza de que los pocos que arriesgan su vida por encontrar la luz siempre dejarán tras ellos algunas estrellas.

Si al principio de esta investigación hemos intentado comprender el «conocimiento poético» en sus manifestaciones histórico-temporales y oponiéndolo a las demás formas de conocimiento, bien comprendemos ahora que tal enfoque sería insuficiente y hasta infiel.

El «conocimiento poético» es una experiencia única, incomparable, que empuja el hombre hacia lo imposible infinito. Encuentra en sí mismo su justificación y su peligro como ya lo cantaron miles y miles de poetas:

> Amor condusse noi ad una morte.
>
> DANTE

CABRIELA CHAMBORDON
Institution Jeanne d'Arc
30, rue Larbi Ben M'Hidi,
ORAN (Algérie)