EL TRAGALUZ DE BUERO VALLEJO: EL ARTISTA COMO ARQUITECTO DEL FUTURO

«¿Se advierte la inmensidad de la tarea que toma el arte sobre sí?»

Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso*

Hace ya casi dos décadas que la crítica asoció el nombre de Antonio Bueno Vallejo a la, así llamada, «Generación de 1936».[1] José Luis Aranguren, uno de los miembros de la generación, reflexionando sobre las características definidoras de la misma dice que es una generación de hombres «arrojados», bien a la cárcel, bien al exilio; habrían vivido una existencia arrojada.[2] Además de ser esta una razón para incluirlo en la nómina de los 36, habría de añadirse que Bue-

[1] Algunas de las características en que se fundamenta esta asociación son: una temática de la que está ausente la guerra civil, aunque sí está vinculada a la circunstancia; el marco de lo español tiene resonancias universales; se investiga sobre la condición humana a partir de la inclusión del hombre en la sociedad; y se concluye en la necesidad de insertar a Buero —y a los del 36— en un clima mundial, a pesar de su profunda identidad española. Véase John Kronik, «Cela, Buero y la Generación de 1936: raigambre de una visión histórica», *Symposium* 2 (1968): 164-7.

[2] Buero reúne las características sobre las que Aranguren reflexiona. Estas son: ser nacidos entre 1910 hasta los militarizados en la guerra civil; ser hombres cambiantes; sufrir presiones ideológicas cruzadas; no ser generación triunfalista, sino de índole más moral y ética; y ser generación de encrucijada entre distintas filosofías. Véase José Luis Aranguren, «Características del pensamiento en la Generación de 1936», *Symposium* 2 (1968): 114-6.

ro hace un «arte arrojado» a la manera de Eurípides,[3] de Artaud.[4]

En la década que transcurre entre 1964 y 1974, Buero escribe tres dramas que son, quizás, la prueba más palpable de ese arrojo artístico que lo caracteriza: *La doble historia del doctor Valmy* (1964), *El tragaluz* (1967), y *La fundación* (1974). En ellos se encuentran dos características comunes y convergentes: en primer lugar, los motivos centrales de estas obras tienen como referente las trágicas consecuencias de la guerra civil española. *La doble historia del doctor Valmy* se centra en la presencia de la tortura en la sociedad emergente de la guerra; *La fundación* se desarrolla en torno al fenómeno de las organizaciones políticas clandestinas; y *El tragaluz* (ET), en el contexto de la sociedad de postguerra, es una rotunda afirmación de la *rectitud* como base de cualquier constitución genuinamente humana, individual y social.[5] Las tres reconstruyen tanto «el patetismo del hombre violentado»[6] como el del violentador, y la soledad de ambos. La segunda característica común a las tres obras citadas es el crucial uso de la memoria: ésta se pone al servicio de la vida; sin memoria no hay posibilidad de redención, sólo un páramo de desesperanza.

El presente estudio se centrará en el análisis de ET, sin perjuicio de que nuestras conclusiones sean, fundamentalmente, aplicables a *La doble historia del doctor Valmy* y a *La fundación*. Se parte, además, de tres consideraciones básicas:

---

[3] El mismo Buero, hablando de las tragedias del autor griego dice: «Llénanse en cambio las de Eurípides de los más palpitantes problemas: el horror de la guerra, la injusticia de la esclavitud». Es, sin duda, el caso de Buero como artista de nuestro tiempo. Véase Antonio Buero Vallejo, «La tragedia», *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, dir. Guillermo Díaz Plaja (Barcelona: Noguer, 1958), 87.

[4] En el sentido de «transportar a la escena los signos de las catástrofes». Véase entrevista de Angel Fernández-Santos a Buero, «El enigma de *El tragaluz*», *Primer Acto* 90 (1967): 6.

[5] Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, edc. Ricardo Domenech, 2.ª ed. (Madrid: Castalia, 1982).

[6] Kronik, «Cela, Buero», 169.

primero, ET se configura como acto integrador de la tensión entre memoria y olvido. Resultado de la misma es el triunfo de la rectitud y la necesidad histórica de su continua reivindicación por el recuerdo. Segundo, el uso de la memoria y el olvido, tal y como lo concibió Nietzsche, impregnará ET. Para el filósofo alemán, la conciencia del pasado distingue al hombre de los animales, pero para no sólo ser hombre, sino también vital y feliz, al necesario y primigenio uso de la memoria —premisa metafísica fundamental, pues marca la diferencia ontológica entre el ser humano y el irracional— habrá de unirse el del olvido.[7] Tercero, la presencia dialéctica de una obra exterior (OE) y otra interior (OI) las cuales, dada la estructura temporal de la obra, así como la presencia de una serie de mecanismos metateatrales —la obra dentro de la obra sería uno de ellos— integran al público en la ficción, a la vez que los personajes de la misma se ven inmersos, a través de su reflexión, en la realidad de los espectadores.[8]

En la OI de ET se presenta la historia de una familia española, contemporánea nuestra, viviendo en un miserable sótano madrileño, «sumidero de la historia, un agua estancada, el lugar de los hombres que quedan en la cuneta».[9] La guerra civil truncó su desahogada situación económica anterior a la contienda y, tras ésta, los habitantes del sótano no pudieron recuperarse. Vicente, el hijo mayor, económicamente independiente, no vive ya con la familia a la que abandonó en una estación ferroviaria al acabar la guerra civil. Con él se llevó todas las provisiones familiares, incluida la leche de la única

---

[7] El presente estudio articula la concepción histórica que inspira ET —hasta ahora desapercibida— a partir de la teoría nietzschiana de la historia. Véase Friedrich Nietzsche, «Vom Nutzen und Nachteil der Historie», *Obras completas,* 3 vols. (München: Carl Hauser Verlag, 1966) 1: 209-85. Las traducciones del alemán son mías y la paginación del original correspondiente a cada traducción se da parentéticamente en el texto.

[8] Ver Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1983), 113.

[9] Fernández Santos 6.

hija del matrimonio, Elvirita, de dos años. La niña murió de inanición. Los habitantes del sótano son el Padre, la madre y Mario, el hijo menor. El Padre, orate de importancia decisiva en ET, debe su enajenación a la muerte de Elvira. Personaje sin mucho relieve, la madre es aliada indirecta de Vicente en su actitud de no rememorar el episodio de la estación; su «colaboracionismo» —similar al de la madre de *La doble historia del doctor Valmy*— es resultado de su aceptación pasiva, acrítica y antihistórica del pasado. En cuanto a Mario, su actitud ética y vital es una categórica negativa a integrarse en la sociedad de la postguerra. Así, vive de «mil trabajillos fugaces...» (325), en un mundo que le repugna por la falsedad dominante y la inautenticidad de los principios que lo inspiran.

En la confrontación Vicente-Mario se encuentra la clave de la OI y la razón de ser de la OE. Se propone en este estudio la articulación de la OI en dos planos temporales —que operan simultáneamente, a pesar de su diferenciada presencia: al primero se le denominará «presente», al segundo, «histórico»:

I. En el plano «presente», Vicente se muestra como un individuo «activo». Su actividad se asocia al olvido del pasado que, como punto de partida, informa sobre la identidad y actitudes del personaje. Mario, por su parte, es mostrado en este plano como «pasivo», signo éste asociado a la memoria en la encrucijada dramática que es la OI de ET.

II. En el plano «histórico», al partir Vicente del rechazo originario de la memoria, el personaje engarza con la postura histórico-filosófica del *Weltprozess* —o 'proceso universal'— hegeliano que, en realidad, santifica la historia para exaltar el presente como el cenit de los tiempos, como instante de insuperable perfección. Esta postura no es difícil asociarla al conservadurismo a ultranza: habría de aceptarse la situación dada porque no es posible nada mejor; así ¿para qué rebelarse en absoluto contra el presente? En este plano, Vicente puede considerarse un «pasivo». Mario, por el contra-

rio, exigiendo la necesidad de recordar con todas sus consecuencias —«De la repugnante y necesaria violencia...»[10]— y, posteriormente, de olvidar, es un individuo históricamente «activo».

Sintetizando nuestro esquema podría decirse que la actitud de Vicente se asocia a un orden olvido-memoria que lo hace, en el plano presente, activo, pero históricamente es un carácter pasivo. Mario, en el plano presente, es pasivo, pero históricamente es activo, asociándose a una dinámica memoria-olvido, por este orden. Es esta segunda concepción de la historia la que informa la obra de Buero. Esto es así porque implica humanidad, vida, felicidad, y una opción ética clara: rectitud por encima de todo.[11]

Mario utiliza significativamente la memoria en dos de los tres casos prescritos por Nietzsche en «On the Uses and Disadvantages of History for Life» —siendo los tres casos: «monumental», «de anticuario», y «crítica». Si la historia monumental pertenece «a quien lucha por una gran causa, a quien necesita modelos, maestros, consoladores y no puede encontrarlos entre sus contemporáneos» (219), esta historia pertenece a Mario. El Padre, verdadero catalizador del enfrentamiento Vicente-Mario, es el modelo que inspira al hijo menor en su utilización de la historia monumental. El Padre es biológicamente contemporáneo de Mario pero, en su locura, está fuera del tiempo y de la repugnante realidad que su hijo aborrece. El ejemplo pasado del Padre inspiró una religión

---

[10] Es parte del significativo título de una entrevista hecha por José Monleón a Buero a propósito de *La fundación:* «Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad», *Primer Acto* 167 (1974): 4.

[11] Nótese que, hasta el momento, la crítica sobre ET se ha quedado en el plano que en este estudio se denomina «presente», sin trascender al «histórico» en el sentido que aquí lo entendemos. El resultado es la tradicional identificación de Vicente con el «activo» y de Mario con el «pasivo» cuando, desde una perspectiva histórica real, el caso es el contrario. Una formulación expresa del esquema tradicional puede verse en la introducción de Ricardo Domenech a la edición que utilizamos, 27-40.

—credo a su vez inspirador de una gran lucha: la de Mario y la de los seres del siglo XXX, como veremos. Le dice Mario a Vicente: «Yo vivo aquí, con nuestro padre... Míralo. Este pobre demente era un hombre recto, ¿te acuerdas? *y nos inculcó la religión de la rectitud*» [las bastardillas son mías] (256). Así, el Padre es el gran héroe primevo que establece el valor seminal: la rectitud. De Mario y su utilización de la historia monumental puede decirse que «Aprende de ella que la grandeza que en otro tiempo existió fue alguna vez *posible* (sic) y puede por ello ser posible de nuevo» (221).[12]

La alienada situación del Padre se debe a la carencia de lo que en el pensamiento nietzschiano es llamado «poder plástico», que puede referirse al individuo o a toda una cultura.[13] Ciertas personas tienen un gran poder plástico y otras lo tienen escaso:

> Hay gente que posee tan poco de este poder que puede perecer a causa de una sola experiencia, de un solo suceso doloroso, a menudo y especialmente a causa de una sola y sutil injusticia, como un hombre que se desangra por un rasguño (213).

El Padre, como loco, es situado automáticamente «al margen de todo orden o sistema, como el 'centro' en la rueda de las transformaciones se halla fuera de la movilidad, del devenir y del cambio».[14] Esta situación extraordinaria justifica

---

[12] Por la «grandeza que una vez existió» entendemos la grandeza moral de la rectitud que el Padre inculcó en los dos hermanos. Esta interpretación desmecaniza la idea de historia monumental en Nietzsche. De las enseñanzas del Padre, Mario es sin duda consciente como demuestra la cita de la página 256 de ET, inmediatamente anterior a esta nota en el texto.

[13] Dice Nietzsche sobre el poder plástico: «Quiero decir por poder plástico la capacidad de desarrollarse a partir de uno mismo y de manera propia, transformar e incorporar en uno mismo lo pasado y extraño, cicatrizar heridas, sustituir lo que se ha perdido, recrear moldes rotos» (213).

[14] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 5.ª ed. (Barcelona: Labor, 1982), 280.

que le sea otorgada lo que Nietzsche llama «justicia histórica» —*Die historische Gerechtigkeit:* «La justicia histórica, incluso cuando es genuina y practicada con la más pura de las intenciones, es por ello una virtud horrible porque siempre socava lo vivo y lo abate: su juicio es siempre aniquilador» (252). Ahora bien, para que esta justicia histórica tenga la máxima significación, hace falta la aceptación de un valor supremo. En este sentido ET está en la línea de la tragedia clásica, y así es posible hablar de un designio implacable que reclama una víctima viva para el restablecimiento del principio ineluctable: la rectitud.

Al ser presentado el Padre en su «estado habitual» como demente, se pueden derivar dos posibilidades dramáticas del momento en que mata a Vicente. Primero, que recobre su lucidez en el momento de matar a su hijo mayor y, en este caso, la tragedia sería de la mayor calidad, según prescribe Aristóteles. Segundo, que el Padre continúe en su alienación, en cuyo caso, por falta de conciencia del matador —presente o futura— éste no sabría las consecuencias de su acto. Así, la tragedia perdería un punto en su efecto.[15]

Hasta aquí hemos hablado de la concepción histórica monumental presente en la OI, utilizada a fin de recuperar el testimonio del héroe primevo. Pero a Mario también le pertenece la historia crítica, según la cual, los herederos de generaciones anteriores, heredan también sus aberraciones, pasiones, crímenes y errores:

> A veces, sin embargo, esta misma vida que requiere olvidar pide una suspensión temporal de este olvido; quiere aclararse sobre cuán injusta es la existencia de algo —un privilegio, una casta, una dinastía, por ejemplo— y en qué medida esto merece *perecer* [las bastardillas son mías] (229).

Según esto, se entienden los afanes de Mario por oponerse a lo que merece perecer: la deshonestidad. A pesar de que

---

[15] Aristóteles, *Poética,* edc. trilingüe por Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 175-78.

el ejercicio de la historia crítica por parte de Mario no tenga que implicar destrucción necesariamente, el modo en que los hechos se desarrollan se ciñe de manera bastante fiel al texto de Nietzsche. Efectivamente, Vicente, representante de la no rectitud, la injusticia y «lo canallesco», perece: ante la pregunta de Vicente al Padre, «¿quién puede terminar con las canalladas en un mundo canalla?» la respuesta del Padre es «Yo» (206), y seguidamente mata al hijo.[16]

Por representar el valor ético fundamental defendido en la obra, Mario, en unión del Padre, es un héroe.[17] Si el Padre es fundador, a la vez que protagonista, en el proceso de reivindicación del valor fundamental, Mario es actor y cierre del mismo dentro de la OI. Ambos se complementan. Mario, como ya advirtió Aristóteles a propósito del héroe trágico, no necesita ser perfecto. Lo esencial a un héroe es ser moralmente virtuoso, auténtico y consistente —hasta en sus inconsistencias. Sin perjuicio de que el héroe tenga defectos tales como la cólera, la indolencia, etc. —en Mario serían el resentimiento contra Vicente y esa pasividad aneja a quien vive inmerso en la memoria— lo importante es que estos defectos sean elaborados por el artista como «valiosos».[18] Mostrar los positivos efectos históricos de las indudables máculas de Mario es, de hecho, tarea principal de este estudio.

Mario se inscribe en la nómina, dentro de la teoría del conocimiento de Buero,[19] de los que no necesitan «ver»/«actuar» para ser más lúcidos que los «videntes» o «activos» —como

---

[16] Aceptamos la lectura de Iglesias Feijoo cuando dice que Vicente ansiaba, en el fondo de sí, expiar su falta. Corroboraremos esta interpretación al trazar la aventura mítica de Vicente y, en concreto, el mitema «La expiación con el Padre». Véase Luis Iglesias Feijoo, «El tragaluz», *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (Salamanca: Univ. Santiago, 1982), 34.

[17] Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona: Planeta, 1973), 66.

[18] Aristóteles 29-30.

[19] Ver José Monleón, «Un teatro abierto», en Antonio Buero Vallejo, *Hoy es fiesta, Las meninas* y *El tragaluz* (Madrid: Taurus, 1968), 21.

Vicente en el plano «presente», de que hablamos anteriormente. Esa lucidez en ET está por encima de la propia conciencia del personaje —que desconoce sus límites— y por sus grandes dimensiones histórico-simbólicas, adquiere carácter de mítica y sobrehumana. En este sentido, el segundo paso en la actuación de Mario, tras la recuperación de la memoria, es la inserción del olvido, de lo antihistórico. Es a esto a lo que se refiere Nietzsche cuando dice: «*lo ahistórico y lo histórico son necesarios en igual medida para la salud de un individuo, de un pueblo y de una cultura* (sic)» (214). Ejercicio de olvido es la proposición de matrimonio que Mario hace a Encarna. En ella es posible hablar de *sinfronismo* entre Mario y el San José bíblico, que también acepta un hijo que no es biológicamente propio, contribuyendo así al inicio de una nueva etapa histórica —que comenzará con la criatura que ha de nacer.[20] Este hijo, que lo es ya de Vicente, Mario y Encarna, supone también el olvido de cualquier resentimiento personal contra su hermano, de cuya muerte —en cuanto ser humano— se culpa: « ¡yo lo maté! » (310), dice Mario con angustia.[21]

En cualquier caso, queda claro que no por lamentar la muerte de Vicente, Mario lamenta la muerte simbólica de lo que aquel representaba. Muy al contrario. Aceptar un hijo con ilusión, como hace Mario, supone un acto de fe en el futuro, en un mundo que ya no le repugna porque, precisamente, se ha eliminado —en lo que Vicente representaba— la

---

[20] Para Ortega, *sinfronismo* es la coincidencia de sentido entre hombres o circunstancias de distintas épocas. José Ortega y Gasset, «Azorín: primores de lo vulgar», *Obras completas*, 12 vols. (Madrid: Alianza/Rev. Occidente, 1983), 2: 167. En la misma obra, y ajustándose certeramente al caso de Mario como héroe, Ortega dice que «La acción heroica es, en todo caso, una aspiración a innovar la vida, a enriquecerla con una nueva manera de obrar. Heroísmo es rompimiento con la tradición», 2: 177-78.

[21] Mario podría ser asociado aquí en cierto sentido con el Abel que mata a Caín; asimismo, el hijo de Encarna barrería toda generación «cainita». Estas asociaciones se inscribirían en el unamunismo de Buero. Véanse, relacionadas con este tema, las palabras de Buero en Fernández-Santos 14.

causa que lo enrarecía. Ese mundo ha de tener distintos protagonistas a los de la proto-historia: empieza con su hijo y, hasta donde nos es permitido saber en ET, llega hasta el siglo XXX con buena salud.

Si el Padre poseía poco poder plástico, Vicente será todo lo contrario.[22] Sobre este tipo humano dice Nietzsche:

> Por otra parte, hay quienes están tan poco afectados por los peores y más espantosos desastres, e incluso *por sus propias maldades,* que son capaces de sentirse tolerablemente bien y estar en posesión de una especie de clara conciencia incluso en medio de ellos o, en cualquier caso, poco tiempo después [las bastardillas son mías] (213).

En su confesión al Padre, poco antes de morir a manos de éste, Vicente reconoce finalmente: «les abandoné, y la niña murió por mi culpa. Yo también era un niño y la vida humana no valía nada entonces...» (306). Sus razones son, sin embargo, falaces: la vida y la dignidad humana, nada importaron nunca a Vicente que, como adulto, sigue creando víctimas: Encarna, Beltrán, etc. Eso es lo que, precisamente, lo hace culpable: «¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable!» (305), le dice Mario, y Vicente concede tácitamente. Leemos en la acotación simultánea a las palabras de Mario: «(Vicente, que mostró de tanto en tanto, tímidos deseos de contestar, se ha ido apagando... Vicente inclina la cabeza y se sienta, sombrío)». (305). El comportamiento históricamente pasivo de Vicente está, como se dijo, relacionado con la concepción hegeliana del *Weltprozess,* que torna el equilibrado proceso memoria-olvido, en su contrario. Dice Nietzsche sobre la lógica del *Weltprozess:*

> Hegel implantó en la generación completamente influenciada por él esa admiración por el «poder de la historia» que, en la práctica, transforma cada momento en una desnuda admira-

[22] La madre, a su manera, también es un buen ejemplo de ser humano con gran poder plástico. En su caso, sin embargo, la recuperación no ha de realizarse a partir de una catástrofe que ella causa, caso de Vicente.

> ción por el éxito y lleva a una idolatría de lo objetivo: esta idolatría es ahora generalmente descrita por la muy mitológica aunque bastante idiomática expresión «acomodarse a los hechos» (105).

El ciego acomodarse a los hechos o circunstancias es condición *sine qua non* para el éxito de Vicente; sin esa capacidad y deseo de acomodación, hubiera sido imposible 'tomar el tren' en una sociedad de imágenes tan distorsionadas como la de la postguerra española. Cuanto más acomodaticio se fuera, más rápido se viajaría en el tren. La visión del mundo que tiene Vicente supone, en último término, inclinarse al «poder de la historia» y, quien se inclina a este poder, dice Nietzsche, acepta cualquier otro poder con dejación de los propios principios —recordemos el caso de Beltrán. De lo dicho, concluímos que el principio supremo que guía a Vicente es aquel de «el egoísmo debe ser nuestro dios» (274); frente a la no plegabilidad de Mario que es guiado por una memoria intrínsecamente combativa, la de los «grandes luchadores contra la historia» (265).

Así, cuando Nietzsche dice: «Así el sentido histórico hace a su siervo pasivo y retrospectivo» (260), entendemos que, en el plano de lo presente, Mario sea pasivo mientras que en el plano histórico, el pasivo sea Vicente.

La condena global a Vicente —que no puede evadir mal que le pese el estar inmerso no sólo en un momento histórico, sino en la historia como trayectoria— la expresa Buero haciéndole recorrer, *a la inversa,* las etapas de la aventura del héroe mítico con sus mitemas correspondientes. Vicente es un antihéroe al no representar el valor fundamental propuesto en la obra. Su aventura, un intento mitificador de lo prosaico de su personalidad y su falta de ideales, se podría esquematizar como sigue:

I. *Salida:* Mitemas:

A. *El llamado a la aventura:* Decisión de separarse de su familia en la estación.

B. *El viaje:* Su traslado a Madrid por tren.

C. *El cruce del umbral:* Escena de la estación; implica la separación de dos mundos, y conlleva la idea de abandono y desplazamiento.

Motivos:

1. *La orfandad:* Si en la aventura del héroe mítico, supone que éste se queda solo en el mundo y forzado a buscar un camino individual, en ET es el antihéroe el que deja en soledad radical a los que se quedan en la estación, verdaderos huérfanos.
2. *El desarraigo:* Si el verdadero héroe pierde las raíces de su existencia muy a su pesar, en ET el desarraigo de Vicente es voluntario y expresa un rechazo de sus propias raíces.
3. *El extraño mundo:* El héroe se concibe a sí mismo como distinto. El antihéroe, Vicente, también se cree de distinta madera que los de su familia: él es un «triunfador».

II. *Iniciación:* Mitemas:

A. *La mujer tentación:* Encarna como objeto de deseo.

B. *La caída o descenso a los infiernos:* Son las reiteradas —cada vez más frecuentes— visitas de Vicente al sótano. Este mitema está relacionado con lo que Campbell llama *El vientre de la ballena,* que implica la idea de un simbólico morir-renacer.

C. *Los laberintos:* Es la entrada-incorporación a un mundo laberíntico que se necesita superar para alcanzar el estado de perfección. A pesar del intento de incorporación al mundo familiar, Vicente no lo consigue. La insuperabilidad que para él tiene el obstáculo es prueba de la profunda deformación moral a que su actitud vital lo ha llevado.

D. *Apoteosis:* La marca el momento en que Mario, frente al padre, la madre y Encarna, saca finalmente a la luz la verdad sobre lo que aconteció en la estación y sus consecuencias. En lugar de la apoteosis, al estar Buero reflejando la aventura de un antihéroe, este mitema representa el nadir de Vicente, cuya reacción a las 'revelaciones' de Mario es mirar a todos «con los ojos de una triste alimaña acorralada» (305).

III. *Triunfo y fracaso del héroe:* Mitemas:

A. *El regreso:* En este mitema el (anti)héroe necesita volver a su antigua forma de vida con un mensaje o nuevo conocimiento. En efecto, tras el parlamento de Mario, Vicente tiene irresistible necesidad de encontrarse solo frente al Padre y de expiar.

B. *La expiación con el Padre:* Es la confesión final de su propia culpabilidad que hace Vicente al Padre, y su muerte a manos de éste.[23]

Si a Mario le era negada la total perfección —innecesaria para forjar un héroe— a Vicente también le es negada la total imperfección —igualmente innecesaria para forjar al antihéroe. Buero no parece encontrar totalmente maduro el momento en que la tragedia de ET ha de desarrollarse hasta un preciso momento: aquel en que la OI se recrea —de ahí el carácter de encrucijada histórica de la misma. Este es el momento en que la historia debe re-comenzar según la única dinámica que hará posible una imagen y un ser auténticos del individuo y la sociedad: la del equilibrio memoria-olvido.[24] El olvido de Vicente habría tenido la virtud de evitar la paralización de la familia: al fin y al cabo él los proveía económicamente. Y sin embargo, se plantea aquí una situación circular que, en ningún caso, exculpa a Vicente: si, en efecto, la actitud de olvido de Vicente evita un total colapso familiar es porque esa misma actitud vital es responsable, en primera

---

[23] La aventura que se presenta en este trabajo, ha sido estructurada siguiendo dos modelos distintos y no sigue literalmente ninguno de los esquemas de referencia. Esta práctica es normal en crítica mítica, ya que nunca se encuentran aventuras que sigan fielmente todos los mitemas y motivos canónicos de la Grecia clásica, y menos en literatura moderna. Por eso, Villegas habla de la proteicidad de los mitos modernos. Véanse, Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 2nd. edc. (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968), 30-245; y Villegas, 83-137.

[24] Es el momento en que Buero escribe ET cuando al autor le parece «entrever» el alcance y trayectoria de «los profundos movimientos en el interior de la sociedad española». Fernández-Santos 8.

instancia, de los males familiares: si Vicente no hubiera dejado a su familia en la estación, Elvirita no habría muerto, el Padre no estaría probablemente loco, y la recuperación de la familia hubiera sido posible —en base al texto no es posible pensar en alternativas a esta cadena causal.

Como hemos visto, la historia es crucial para entender la OI de ET.[25] También lo será para entender la OE. El énfasis en la recuperación de lo conseguido en la OI es el auténtico experimento de los experimentadores de la OE; pero, a su vez, la sociedad del futuro ha sido el recíproco y exitoso experimento de la OI. La proyección que la OE es de la OI, de las actitudes de Vicente y Mario, la expresa El: «Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase; ahora debemos recordar incesantemente para que el pasado no nos envenene» (290). Es la actualización constante del legado de Mario.[26] Este lleva a cabo una recuperación de la individualidad frente a la despersonalización implícita en la lógica del *Weltprozess*. Esa recuperación es una respuesta en la práctica a *la pregunta* —«¿Quién es ése?»— del Padre. Es precisamente el ejemplo de Mario el que los investigadores buscan y juzgan digno de seguir en la OI. Esto es, de la misma manera

---

[25] Dice Kronik que «Without the formal framing device, the drama of Mario and Vicente is another story of our times, another of those movingly human tales that Buero likes to recount. Without Él and Ella, the play is divested of the history-as-a-theme element that gives it its special import». Nuestra lectura, por el contrario, enfatiza que en la misma OI la historia es ya crucial, aun sin la OE; ésta, efectivamente, subraya la proyección histórica del conjunto, pero de estar ausente, la OI, por sí misma, sería una visión crítica y artística de lo humano inserto en la historia. John Kronik, «Buero Vallejo's *El tragaluz* and Man's Existence in History», *Hispanic Review* 41 (1973): 373.

[26] Él y Ella en la OE son personajes autoconscientes que colaboran no sólo en su propia dramatización sino como los personajes metateatrales de tremenda efectividad comunicativa. Ver Abel 49-58. Iglesias Feijoo coincide en señalar el carácter metateatral de ET, señalando la calidad de Él y Ella como creadores literarios que introducen sus propios supuestos, añaden diálogos artificialmente, etc. Ver Iglesias Feijoo 349.

que Mario actuó en relación al Padre, así harán los del futuro en la relación a Mario. Esto, ya se dijo, tiene un nombre: historia monumental. No se desea caer en el ejemplo egoísta y despersonalizador de Vicente; los portadores de la imprescindible herencia del pasado son —y no otros— «Las personas que guardaban ya en su corazón la gran pregunta... hombres oscuros, habitantes más o menos alucinados de semisótano o de otros lugares parecidos» (290). De nuevo, es en este sentido en el que los hombres del futuro recogen el legado de Mario. Cuando éste dice: «Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...» (312), «Ellos» son todos los herederos de su ejemplo, que será seguido con mayor fidelidad —de acuerdo al optimismo histórico de Buero— cuanto más cercano esté el momento en que se recrea la OE. La sociedad del futuro, aunque no es perfecta —no podría serlo por ser humana— sí muestra un alto nivel de perfección porque se ha sabido apropiar del ejemplo de esos hombres oscuros, única manera de mantener viva la importancia del caso singular.

La OE también se apropia de la historia crítica. Cuando los experimentadores hablan de que antaño «El mundo estaba lleno de injusticias, guerra y miedo» (308), no cabe duda de que se están rechazando aquellos «siglos atroces» (290), y que tácitamente se aprueba que hayan perecido. Desde la perspectiva del siglo XXX, la única manera de evitar tales lacras es la responsabilidad humana, en sí intemporal —«un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo» (308-9)— que debe ejercerse mediante la observación y el juicio:

> Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado (309).

«Juzgar» en ET no significa sólo la posibilidad de que, investidos de autoridad, culpemos o encontremos deméritos

en alguien o algo —historia crítica— sino también *creer* en la perenne e inspiradora vitalidad de un pasado encarnado en personas y valores de mérito —historia monumental.

Mario veía —y sentía— a través del tragaluz una realidad fragmentada, aunque auténtica y profunda: voces, piernas, objetos, sombras. Esto era así porque su misión —la de la humanidad inmersa en una lucha fundamental— todavía no estaba completa. Al final de la OI se llega a una verdadera integración humana a partir del motivo central de ET. A los que le suceden —«Ellos»— se les ha hecho posible mirar por su propio tragaluz —el holograma del pasado que es la OI— y ver una realidad total.

De lo dicho hasta ahora concluimos que, primero, el mirar hacia atrás no se hace en ET con espíritu académico que pretenda reiterar la historia, sino que se desea extraer un conocimiento *para la vida.* «Es una visión del hombre dominando su propia historia» [27] —Nietzsche— y no dominado por ella —Hegel—. Segundo, hay en ET un deseo de convergencia —no mezcla ni confusión— de presente, pasado y futuro a partir del presente de los espectadores que, como en la OI y la OE, se ven forzados a utilizar memoria y olvido.[28] Tercero, esa confluencia temporal es paralela a la relación de solidaridad que debe existir entre cada individuo singular con los demás en toda formación social inspirada por la rectitud: «Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos todas las vidas» (291).

El presente que inspira a Buero Vallejo al escribir ET, está anclado en una realidad social concreta —producto del pasado, proyectada hacia el futuro y, a la vez, participante de una realidad más amplia— que el dramaturgo tiene que

---

[27] Fernández-Santos 11.

[28] A este respecto obsérvese cómo se articula la estructura temporal de ET: «Within the play, the past is made present... The play as such by making the future present makes the present past and the past subsistent in the future... The audience for its part, finds its present made past in the future as well as that future made its present». Ver Kronik, «Man's Existence» 374.

percibir, recoger y elaborar. Así, relacionada a los planos presente e histórico de que se ha hablado, se encuentra, en primer lugar, la España de los «trepas» que, sin creencias ni ideología, se aprovecharon del orden «eterno» reintroducido por la «cruzada». En esta España también se promovió la dinámica olvido-memoria para consagrar el instante de la victoria, sacralizando así el proceso que eternamente conduce a ese instante. En Elvirita vemos el pecado original de esta posición: no sólo representa las víctimas inocentes de la contienda sino también la joven democracia española de aquel momento, muerta por falta de solidaridad; es la inmolación al dios egoísmo.

Por otra parte, la España del subsuelo y vencida —como Mario y el Padre— debía ser incorporada a la vida nacional, y esto sólo sería posible con lógica y honradez. Para ello se hacía necesario el uso de la memoria en primer lugar, y del olvido después: porque en España había pasado algo, había que reflexionar sobre ello antes de actuar con efectividad histórica y duradera. Como Mario, el olvido sería la verdadera participación de este sector nacional a la cicatrización de las necesarias heridas que todo examen de conciencia puede conllevar, y no tanto —como la realidad ha probado— su participación activa como líderes de la nueva España del presente.[29]

Pero España está inmersa en el mundo. De la misma manera que es imposible concebir el arte de Buero Vallejo sin insertarlo en un contexto mundial,[30] no es sólo la aislada realidad social española la que inspira al autor. Sus planteamientos son universales; así, y de nuevo en relación a los dos planos

[29] Para la extraordinaria percepción histórica de Buero ninguna de las partes puede ser otra cosa que el germen de la sociedad futura, ya presente. Todos están demasiado marcados para la continuación de la historia; por ello, sólo el fruto de la unión puede lograrlo. La realidad histórica española le ha dado a Buero toda la razón: los que apoyaron o se enfrentaron al franquismo y vivieron la guerra civil no han sido actores, sino germen de la España democrática. Los verdaderos actores —«Ellos»— han sido personas que ahora tendrían la edad de Elvirita, y que ni siquiera fueron espectadores de la guerra civil.

[30] Véase nota 1.

mencionados, se puede decir que Buero trata de destruir premisas peligrosas que informan a la sociedad moderna, empezando por la aceptación ciega de la filosofía de la historia de Hegel, promotora de un falso individualismo que pone al sujeto al servicio de un sistema cuyo fin no es tanto servir al individuo cuanto a su propia autorreproducción. Así, se sugiere en ET un desarrollo histórico que promueve una sociedad similar a la de la OE, fundamentada en el sistemático uso de la memoria —por razones éticas— y del olvido —por razones lógicas y vitales.

En fin, es posible ver a Antonio Buero Vallejo encarnando, como artista, el papel de historiador, según Nietzsche concebía al verdadero estudioso de la historia. Buero, a partir de su misma experiencia, inserta la historia en la vida y para la vida. Tanto en ET, como en *La doble historia del doctor Valmy* y en *La fundación*, se nos presentan aspectos de una España desgarrada. La historia que de ellos trate es un necesario patrimonio común, dirigido al común bienestar, que debe alejarse de generalidades y abstracciones, acercándose al individuo. Tratar de historia, en suma,

> consistirá en tomar un tema familiar, incluso común, una melodía diaria, y componer inspiradas variaciones sobre ella, realzándola a símbolo comprehensivo, y así revelar en el tema original todo un mundo de hondura, poder y belleza (249).

Buero lleva a buen término su experimento: toma un tema común —OI— y lo dota de todo un mundo de sentido y belleza por medio del arte. Y añade Nietzsche: «si el valor de un drama descansara sólo en su conclusión, el drama mismo sería meramente la más fatigosa e indirecta forma posible de alcanzar su objetivo» (249). Esto contradice una lectura de ET en la que la OI se asocie con un proceso, y la OE con su conclusión. Tanto en la OI como en la OE hay un proceso y una conclusión que confluyen en unidad dialéctica. Los procesos en ambas obras apuntan a las limitaciones y la perfectibilidad del ser humano, mientras que los finales nos muestran la búsqueda coronada por el éxito.

Si para Nietzsche, una historia que merezca tal nombre conlleva una carga de amor y honestidad que la convierte necesariamente en arte, la persona más autorizada para llamarse historiógrafo es el artista, para quien el pasado significa algo, no sentido internamente como objetivo, sino como pasión. Por ello, los bien aprehendidos antecedentes de una historia que «sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España» (215), en la segunda mitad del siglo XX, así como el conocimiento de su propia realidad presente, permitieron al artista escribir ET. O dicho en palabras del propio Nietzsche: «Der Spruch der Vergangenheit ist immer ein Oralkelspruch: nur als Baumeister der Zukunft, als Wissende der Gegenwart werdet ihr verstehn».[31]

FRANCISCO LARUBIA PRADO
Cornell University

---

[31] «Cuando el pasado habla siempre lo hace como un oráculo: sólo si eres un arquitecto del futuro y conoces el presente lo entenderás», Nietzsche 250. Por otra parte, y en base a lo desarrollado en este estudio, bien podría pensarse que Buero tuviera en mente a Nietzsche cuando en ET dice: «En el siglo diecinueve, un filósofo aventuró cierta respuesta» 291). No obstante, Iglesias Feijoo razona una respuesta distinta, según la cual el filósofo pudiera ser Schopenhauer. Ver Iglesias Feijoo 369-70.