
**LA SOLEDAD Y EL VERSO:
SOBRE LA EXPERIENCIA TRÁGICA EN EL TEATRO
DE ANTONIO BUERO VALLEJO¹**

M^a Fernanda SANTIAGO BOLAÑOS

"Hace largo tiempo se inició un juego extraño. Se trataba de inventar irrealidades y hacerlas creíbles hasta el punto de lograr que, por la fe de los hombres, tomaran cuerpo: se convirtieran en realidades. Así palabras como "ser", "vida", "diferencia" aparecieron como respuesta a la suposición de negatividades en un mundo en el que éstas nunca habían existido."

(Chantal Maillard: *La creación por la metáfora*)

Por lo que se refiere al juego de inventar sólo lo haría un ser con la posibilidad de duplicarse en un espejo y, a su vez, tener conciencia de tal duplicidad. Se trataría de alguien caracterizado por no ser de una vez, por no estar hecho aún, y, además, con la especial facultad de imaginar; es decir, ubicado en el tiempo viéndose proyectado hacia el futuro. Tal acción se le ofrece a quien, inacabado, posee una especial naturaleza que, siendo inexistente de por sí, le permite "improvisar" la vida, emerger como otra cosa que no se esperaba.

Se podría decir que tal es el ser humano, que tal es la libertad que lo define y se le ofrece. Mas, hay algo aún más importante: no hay opción entre "jugar el extraño juego" y no jugarlo: la apuesta es la única elección.

¹ El material básico para la elaboración de esta ponencia forma parte del libro de su autora *La palabra detenida: una lectura del símbolo en el teatro de Buero Vallejo* (en imprenta).

Como una herida abierta en el todo, su razón definitoria y exigente le formula la duda aun sabiéndose incapaz de responder. Supone, pues del proyecto, o sea, del sueño se mantiene, que hubo un día donde el tiempo estaba ausente, donde no había dolor porque la realidad se vivía, no se pensaba.

Sueña con aquel espacio sin conciencia, inocente, en el que no hacía falta preguntar porque él y lo otro no estaban separados: y le da como nombre "Paraíso".

La razón que pregunta no puede entender por qué se abrió la herida, por qué empezó a sangrar, a doler. Y sueña con la vuelta al instante hacia atrás, sin sospechar siquiera que, precisamente, como ser humano tal Paraíso no es, no puede ser el lugar que le corresponde. Porque ser hombre es, precisamente, haber perdido la inocencia, tener conciencia de la duplicidad que se muestra, como juego, en ese espejo simbólico donde la "irrealidad" que no estaba se hace realidad y llena los espacios vacíos provocados por su finitud.

Cuando el mítico caos se va concretando en formas diversas perdiendo la materia su carácter sagrado, cuando el ser humano comienza a poner nombres a la vida que fluye sin esquemas preestablecidos, el fondo de donde ha surgido su ser se diviniza. Los dioses, como la historia que de ellos se deriva, surgen de la especial necesidad de calmar la angustia que provoca verse envuelto en un todo del que se sospecha tener parte, pero del que, sin embargo, se siente el hombre ajeno. Y cuando no es suficiente figurarse que la respuesta está más allá de lo que el ser humano es, no bastando ya los dioses para calmar el desasosiego de no entender, la soberbia de la razón rebelándose contra sus propios límites hace nacer a la Filosofía.²

Pero hay un espacio especial mucho más cercano a la complejidad de la vida humana que no se somete a las reglas estrictas y excluyentes del pensar filosófico porque no se resigna a la escisión: vivir según la carne -como dirá María Zambrano- sin buscar porque nada se espera; y, en tal estado, hallando; recuperación de un instante infinito y absoluto: la creación artística y de ella el teatro.

También los antiguos misterios de donde surgirá el teatro brotan del terror ante lo oculto siempre presente pero silencioso: una y otra vez la menesterosa condición de este ser impar que es el hombre retorna eternamente igual sobre sí misma siendo todo esfuerzo por dulcificar el dolor de nacer un engaño. Un engaño -humano siempre paradoja- necesario. Así la frase calderoniana además de teatralmente brillante es definitiva: el teatro se convierte en la experiencia vital del ser humano que necesita vivir el sueño de la presencia, del objeto, de jugar a dar

² A este respecto nos parece especialmente significativa la forma en que María Zambrano plantea el tema en su obra *El hombre y lo divino* (Madrid, Ed. Siruela, 1991).

nombre y así delimitar todo aquello con lo que se enfrenta: pues lo que se nombra se posee y lo que se posee ya se domina.³

Si el pensamiento sustancialista que ha caracterizado la historia occidental se fundamenta sobre el convencimiento del poder de la razón, no es extraño que Platón expulsara de la República Ideal a los poetas, a los creadores y, entre ellos, que prohibiera la tragedia. Pues el teatro trágico, sentimiento artístico surgido de la reflexión del héroe, véase del ser humano, sobre su propia angustia existencial repugna a una concepción metafísica basada en el optimismo de una razón que ella sola se basta para hacer felices a los seres humanos que la siguen, aunque sea a costa de acallar todo aquello que no se somete a su violencia.

El héroe trágico, el hombre en definitiva, se enfrenta a su propia ambigüedad: una parte de sí exige lógica, sentido, y otra parte vuela. Y el teatro, como para Artaud, siempre "de la crueldad". Porque cruel por inevitable es luchar de continuo con uno mismo aguardando un conocimiento que nunca llega pero que no consiente ni un momento de flaqueza.

(Si el mar no tuviese olas que lo arrancasen y lo devolviesen al mar; si el mar tuviese demasiadas olas -mas no las suficientes- para invadir el horizonte; bastantes -pero justo apenas- para inquietar a la tierra; si el mar no tuviese oídos para oír el mar; si el mar no tuviese ni sal ni espuma, sería el mar gris de la muerte en medio del sol cortado en sus raíces, sería el mar muriente en medio de las ramas cortadas del sol, sería el mar minado cuya explosión amenaza al mundo en su memoria de elefante. Pero los frutos. ¿Qué sería de los frutos? Pero los hombres. ¿Qué sería de los hombres?).⁴

Mas, ¿cómo expresar lo que supera al *Logos*? ¿qué lenguaje, qué terminología debe utilizar quien quiere llegar hasta la frontera y lanzarse al abismo? Imposible

³ No quisiéramos pasar por alto un tema cuyo desarrollo excedería la línea básica de esta ponencia pero que nos parece fundamental siquiera apuntar en este momento. Cuando se habla de filosofía española inmediatamente se acompaña de términos como "precaria", "menesterosa", etc. Si bien una filosofía sistematizada en la línea sajona o germánica no se ha dado con profusión en España, es innegable el papel jugado por la manifestación artística a la hora de rastrear el pensamiento español: ¿qué hace Velázquez con sus "Meninas" o Calderón en su teatro sino plasmar de un modo tan claro como pudiera hacerlo un Descartes, un Kant, o un Hume una especial visión del universo, una preocupación humana que excede los límites de la razón especulativa pero que desde la razón se formula?

⁴ Edmond Jabès, *El libro de las preguntas* (Madrid, Ed. Siruela, 1990, página 36, Vol. I)

hablar de teatro fuera del teatro porque la vida habla YA de sí misma. Sólo lo sin voz, lo muerto necesita que hablen por él. Por eso cuando el arte, cuando el teatro sucumbe a las leyes de una lógica-convención la escena se torna un cementerio:

"La vida es movimiento, el actor se ve sometido a influencias, y el público y otras obras de teatro, otras manifestaciones artísticas, el cine, la televisión, así como los hechos corrientes, se aúnan en el constante escribir de nuevo la historia y en la rectificación de la verdad cotidiana".⁵

Bien lo intuyeron los tres grandes trágicos griegos al concebir sus obras: Esquilo cree en la culpabilidad del ser humano adelantándose así al cristianismo. No soporta la idea del sufrimiento si antes no ha habido culpa: se halla en el extremo del mito omniabarcante. Sófocles, sin embargo desde un estadio religioso considera a Zeus el verdadero culpable, por lo que niega un espacio fuera de la resignación: querer entender lo que rebasa al ser humano es pecado de *hybris* y los dioses están en su pleno derecho de castigar. Eurípides, tan influido por la filosofía sofista que ya ofrece un mundo a la medida de los hombres, supone que la única salvación se logra asumiendo que somos limitados: de este modo el quietista es el ser humano inocente por excelencia y su dolor es achacable a la crueldad de los dioses: "contra toda justicia, tú que me has ordenado matar a mi madre" le dirá Orestes al dios Apolo cuando se ve abandonado por el que le dio la orden de matar...

Ahora bien, qué ocurre en un momento histórico, el nuestro, donde la racionalidad ha dado muestras más que suficientes de que no basta para expresar al ser humano. Qué hacer cuando la técnica, el progreso que se buscaba como panacea tiene capacidad para acabar con parte de los grandes males que aquejan a la humanidad y, sin embargo, no lo hace, impasible ante la posibilidad de su aniquilación. Qué hacer con el bienestar cuando sólo es posible en un mundo que se sostiene sobre el cambio constante, sobre la desigualdad, sobre la explotación de unas personas sobre otras.

Platón estableció la supremacía de la idea, de la razón por encima de los sentidos y Aristóteles consolidó la propuesta. Y cuando el filósofo griego se refería al "HACER" en él belleza como idea perfecta y amor como impulso que lleva al alma a la recuperación de su lugar natural, se daban la mano. Pero si POIESIS se expresa ausente de EROS es la más burda productividad. Y si EROS se da sin POIESIS no es otra cosa que pasión sin proyección cívica alguna. El romanticismo y toda la modernidad separarán ambos conceptos aunque algunos filósofos y poetas trataran de unificar el amor y la creación como proyecto de

⁵ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Ed. Nexos, 1986, p. 15.

futuro, ya fuera al modo de una utopía concreta (el ejemplo es Marx) o como un sueño racional (Nietzsche)

La vida humana es mediocre. Mas, si la monotonía se rompe, si el héroe, el ser humano, se rebela atreviéndose a preguntar de cara y sin tregua ni pacto posible, brotará la tragedia. Qué hacer, repetimos, en un tiempo donde no quedan dioses, donde el hombre pierde el centro, porque ya no cree en él y, desorientado, se topa una y otra vez con su reflejo: solo con su libertad. Del ser inalterable ya no queda nada, dirá Heidegger. Y nada puede quedar porque nunca lo hubo: he ahí la obra de Sartre, de Chaplin, de Beckett, de Buero Vallejo.

El pensamiento sustancialista "inventó" causas últimas. La razón se supuso capaz, obviamente, de acceder a su propia creación. Es cierto que el ser humano es la medida de todo. Pero, ¿no será su andar una suerte de laberinto, de callejón donde los pasos se entrecruzan como una red, en lugar de tener -como la historia de occidente ha propuesto- una sola dirección?; ¿no será que no había nada que buscar, o que lo buscado era, precisamente, nada, y estaba desde siempre mirando hacia adentro en vez de hacia afuera, por íntimo y universal y no viceversa?.

Solo con su soledad. Asunción del carácter multiforme y provisional de la realidad histórica: instalarse en un estatus separador, excluyente y que se impongan como definitivo es posible pero cobarde y obsoleto. Nihilismo no es sinónimo de resignación sino de variedad de perspectivas, como el teatro trágico nos aclara, nos ha aclarado siempre, y así Buero Vallejo a este respecto paradigmático.

En un tiempo donde Dios -véase todo dogma impuesto- debe morir para que nazca el ser humano íntegro, entero y de una vez, se pone de manifiesto que la crónica oficial es una entre otras, que queda por hacer la de los exiliados; es decir, la de aquellos que, permaneciendo en la vida, son apartados por la historia, en palabras, de nuevo, de Zambrano.

Sólo el arte, sólo desde la creación, desde el heroico preguntar y mantenerse hasta el final en la pregunta: si crear nace del humano deseo de encontrar un punto permanente, sólo es creador lo que transforma. Y la palabra para contar esta experiencia no puede ser impositiva sino poética, como la razón que encauza el deseo y con él se conjuga no puede ser más que razón poética.

En la época de la simbólica muerte de Dios, el poeta, el creador, muestra del exiliado, levanta su voz que no le pertenece porque se sabe como Nietzsche, "todos los hombres de la historia".

El héroe de la tragedia después de la modernidad asumirá su condición humana, es decir, vivirá en el mundo que Platón tachó de falso: el mundo de las apariencias, de la finitud, del cambio. Invertido el platonismo el héroe de la postmodernidad es un antihéroe que rompe el silencio, que sabe que no hay víctimas puras ni verdugos puros. Buero nos presenta simbólicamente al ser humano como esa "herida", como esa tara: a menudo lo hace eligiendo ciegos,

sordos. Y tal "imperfección" es lo que los hace grandiosos. Buero Vallejo desmitifica al héroe para, desde la asunción de su humanidad, mitificarlo de nuevo pero ahora siendo humano, tal vez demasiado maravillosamente humano. Velázquez, por ejemplo, lo había hecho ya colocando en el mismo plano, teatralmente, a la infanta y a sus bufones y el artista a su lado, de frente. Mas, como poeta dándole el nombre de lo que la historia menosprecia: "Las Meninas".

En *En la ardiente oscuridad*, por ejemplo, Buero Vallejo lleva hasta el final la tarea creativa del ser humano, el afán absoluto por superar los límites desde el acto de amor que es la creatividad artística. Ignacio, el héroe de la tragedia, se configura a través de signos que simbolizan la limitación: su ceguera, en este caso física, no es otra que la ceguera metafísica que le niega la posibilidad de ver una realidad presentida en el corazón. Ignacio destruirá los valores, el conformismo de los que se resignan; y, aunque el grupo como tal debe expulsarlo para que prevalezca la convención, hace que sus acciones despierten la humana necesidad de preguntar "¿y por qué no?" convirtiéndose así en el heraldo de quienes necesitan de la luz para seguir viviendo.

El destino -puesto que el ser humano se ha quedado solo con su soledad- no puede achacarse a otros ni eludirse. No viene determinado por entidades desconocidas; de aquí que no ser nada no significa fin sino principio: poderlo ser todo. Para Buero la sola idea de tragedia, la sola idea de escribir "de las grandes y las pequeñas cosas", como dirá, conlleva la esperanza: porque al ser humano le queda ahora la posibilidad de resurgir de las cenizas del infinito diciendo basta.

Si la tragedia plantea la chispa irremediable que irrumpe en lo cotidiano y que para retornar al orden necesita una víctima capaz de librar a la comunidad de la culpa garantizando así la pervivencia de la ley, tras la muerte de dios presenta un antihéroe que recibe "la culpa" del grupo en la medida que su acción es el espejo donde se reflejan los otros, asumiendo una reflexión capaz de cambio. Pero es culpable porque es libre: sus actos dependen de su propia voluntad.

Volviendo a los ejemplos tomados teniendo en cuenta la brevedad de esta exposición, en *Historia de una escalera* se amenazaba con ser arrojado de la comunidad: "te voy a tirar por la escalera"; pero, a su vez, la frase manifestaba el deseo oculto de todos y cada uno de los vecinos: salir de ese núcleo asfixiante que no cambia, que permanece inalterable, que, incluso, hace que acciones lejanas en el tiempo sean una y la misma acción como ocurre al final de cada acto porque nadie hace que el escenario y los personajes varíen, a pesar de que la representación se cierra con las palabras de dos jóvenes enamorados, el futuro y, por tanto, la esperanza, ante la mirada de sus padres respectivos que treinta años atrás se decían las mismas cosas que no llegaron a hacer carne.

E igualmente, por eso se arrojaba del grupo a la adúltera de *Palabras en la arena* a través de una cruel lapidación que, como la superficie de un río, refleja la potencial culpa de todos: el ser humano es responsable último de sus actos y el

destino no es más que el resultado de sus acciones. De poco le servirá a Asaf silenciar la palabra que Cristo le ha escrito en la arena: asesino. De poco le servirá porque el silencio no es en este caso un antídoto contra su propio acto.

El símbolo más claro de la esperanza en toda la obra de Buero son los niños o los jóvenes. Aunque en el caso de *El terror inmóvil* y *Llegada de los dioses* los niños-futuro mueran, la actitud pasiva y falsa de los protagonistas de ambas obras no queda impune: si parece que el poder del hombre es capaz de superar la ley social, la justicia poética viene a recordar que hay otra ley: no estamos solos, la historia de un grupo social la escriben todos sus miembros; cada punto, cada coma, cada palabra, es una acción libre, por tanto personal, por tanto responsable. Y no es estrictamente una afirmación sartreana, no es que la libertad pese como una condena porque no hay más remedio que elegir o porque en la elección siempre se salga perdiendo otra cosa que se evita. Más bien se trata de un consuelo y una necesidad: del amargo consuelo de la filosofía, de tener que inventarnos a nosotros mismos y actuar siempre en la apuesta o en el como si. Con una venda sobre los ojos, ciegos porque la vereda no está clara y porque el fondo, el fin es absolutamente relativo. Libres y marcados, entonces, con la capacidad de error y de acierto: una partida de dados donde ni la lógica ni el cálculo de posibilidades funciona matemáticamente, pero donde no hay más opción que hacer nuestra jugada.

Como último ejemplo *Caimán* donde Buero plantea una revisión de la historia reciente apostando por lo que aún no ha sido pero sin resignación. La muerte de Rosa como una provocación al espacio y al tiempo es un empezar creativo que cubre todas las expectativas esperanzadas de Néstor, Rosa o Dionisio. Este último asume todo lo que significa su nombre, el del dios de la máscara. Dionisio, el relojero que, sin embargo, no puede arreglar el reloj de Rosa, la palabra superadora de lo posible por real hacia lo posible por irreal, de la imaginación que Buero deposita en la obra literaria, en la narración de una adulta que, en tercera persona, cuenta su propia historia: Charito quien, desde el mundo nuevo anunciado simbólicamente por la muerte de Rosa, ha roto las cadenas de la existencia humana para dar paso al nacimiento del Ultrahombre. Como toda creación con una sola herramienta: el amor, la única fuente capaz de dar vida a los deseos. Buero tomará para transmitirnos esta idea esencial la hermosa metáfora del teatro: Una anécdota en apariencia, el montaje de una pieza teatral que representarán chicos y chicas de un barrio marginal y en el que se relata la fábula de alguien que no se resignó ante la muerte luchando por lo imposible, la leyenda americana del Caimán, servirá de aliciente para que todos los implicados de forma más o menos directa en el montaje resurjan también del vientre de ese caimán asesino pues sólo desde el alarde, desde el reto se le puede dar sentido a lo que no-se-sabe si lo tiene.

Si, efectivamente, la existencia humana lo es en cuanto a experiencia trágica, tragedia no es sinónimo de pesimismo. El pesimista es quien ontologiza el mal haciéndolo principio sustancial y negativo del universo, frenando, por tanto, toda elección. Mas, nunca el acto creativo puede ser pesimista. Así lo señala el propio Buero Vallejo: se escribe porque se espera. El amor esencia de toda creación es siempre un esperar, una sinrazón oculta que provoca el nacimiento del verso. Como todo lo humano multiforme, espontáneo, infinito desde su pequeñez; porque nace de lo individual y, a través de la magia inapresable de la vida, se hace universal. Como todo lo hermoso solitario; como la belleza efímero y eterno...