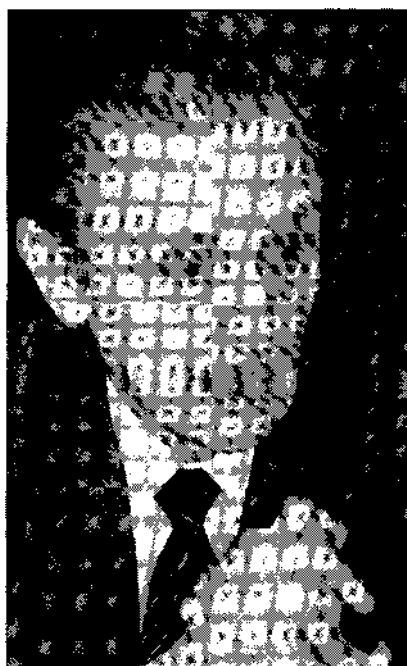


La vida humana en el Teatro de Buero Vallejo*

PEDRO LAIN ENTRALGO

Con la deficiencia como nota ontológica, con la decisión como nota ética, con la esperanza como nota histórica, así es la vida humana —así la veo yo, por lo menos— en el teatro de Buero Vallejo. Con frase que Heidegger ha hecho famosa, Holderlin dijo ser «poeta en tiempo menesteroso». Dramaturgo en tiempo menesteroso ha sido y sigue siendo Antonio Buero Vallejo. Como espectadores de su teatro, como españoles de ese tiempo, agradezcámoslo.



NO hay obra teatral que no contenga, explícita o implícita, una idea de la vida humana; la acción teatral es siempre imaginación *de* la realidad, y, por tanto, algo que tiene relación con ella. Pero en

Esto sentado, lo primero que debe decirse es que el teatro de Buero Vallejo recrea, simboliza y muestra. Con lo cual queda planteado mi problema: estudiar cómo es la vida humana que el teatro de Buero recrea, simboliza y muestra. Esa vida es a un tiempo rica y compleja, como la que San Agustín veía en sí mismo: *varia, multi-moda et immensa vehementer*. Frente a ella, permítaseme reducir su riqueza y su complejidad a las tres notas que en ella considero yo verdaderamente esenciales: la deficiencia, la decisión y la esperanza. No creo ilícito llamar «nota ontológica» a la indigencia, «nota ética» a la decisión y «nota histórica» a la esperanza. Aunque, en proporciones diversas, en las tres se den esos tres caracteres. Veámoslas una a una.

LA DEFICIENCIA

Dos modos de la deficiencia pueden darse en la realidad de un ser vivo, *la falsa deficiencia* (la no posesión de algo que por naturaleza no se es: la ceguera del topo para las figuras; el topo sólo percibe la luz y la oscuridad) y la *deficiencia verdadera* (la no posesión de algo que por naturaleza se es: la ceguera del hombre, puesto que la visión pertenece a su natu-

* Texto esquemático de la conferencia dada por su autor en el ciclo dedicado al teatro de Buero Vallejo.

raleza). En este caso, la deficiencia lleva consigo menesterosidad, indignancia. Esta es la deficiencia de la vida humana que el teatro de Buero recrea, simboliza y muestra.

I. La expresión real y concreta de tal deficiencia puede adoptar dos modos básicos:

1. Por una parte, la *deficiencia física*: la carencia de alguna capacidad que por naturaleza debe poseer el hombre. La ceguera de todos en *La ardiente oscuridad*, la de David y sus compañeros en *El concierto de San Ovidio*, la de Julio en *La llegada de los dioses*, la de Euriclea en *La tejedora de sueños*, la de Pedro Briones en *Las meninas*. La sordera de Goya en *El sueño de la razón*, la de Pilar en *Hoy es fiesta*, la de la madre de Daniel en *La doble historia del doctor Valmy*. El daltonismo del protagonista de *El diálogo secreto*. La mudéz de Anita en *Las cartas boca abajo*. La locura ocasional de Goya en *El sueño de la razón* y la permanente de El Padre en *El tragaluz*, la de Tomás en *La fundación*.

Respecto de la visión de la vida humana que nos ofrece el teatro de Buero, ¿qué significa esta variada y reiterada presentación de la deficiencia física? Luego lo veremos.

2. Por otra parte, la *deficiencia social*, la carencia de algún bien que es de justicia poseer: libertad, dignidad social, holgura vital suficiente. Es la que sufren los vencidos, los oprimidos y los vencidos y oprimidos que integran el mundo de tantas piezas de Buero: el mundo de *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *El tragaluz*, *Las cartas boca abajo*... Es, también, la que individualmente revelan Goya, los torturados de *La doble historia del doctor Valmy*, los reclusos de *La fundación*, los vencidos de *Jueces en la noche*.

Volvamos a la anterior interrogación: ¿qué significa esta casi constante mostración de la deficiencia humana? Genéricamente, que la vida del hombre es por esencia menesterosidad, indignancia. Demos ahora un paso más y limitemos nuestra indagación al caso de los dos modos de la deficiencia física más frecuente en el teatro de Buero, la ceguera y la sordera.

II. En el teatro de Buero la ceguera y la sordera son a la vez deficiencia física, psicoorgánica, más bien, y expresión simbólica, símbolo.

1. En tanto que deficiencia física, la ceguera es la imposibilidad de percibir todo lo que en el mundo exterior es luz, color y figura, presencia de la realidad; y como resultado, la reducción del mundo en que se existe sólo a lo que en él es sonido e impresión táctil, gustativa y olfativa. El mundo del ciego, en consecuencia, se halla limitado a las intenciones y significaciones que expresa la palabra oída y, prescindiendo del gusto y del olfato, al conjunto de resistencias materiales que nos ofrece el tacto. De ahí que la vida del ciego sea a un tiempo estas tres cosas: vivencia de soledad, en cuanto a la presencia efectiva de las cosas; problemática compañía, en cuanto a la relación con los demás hombres, y reacción o

respuesta a una y a otra. Veremos cómo entiende Buero tal reacción y tal respuesta. Antes hemos de examinar lo que son esa peculiar soledad del ciego y esa sólo problemática compañía de que el ciego puede gozar.

Nos hace sentirnos efectivamente acompañados —gratamente unas veces, ingratamente otras— el hecho de percibir la significación, el sentido de las expresiones verbales dirigidas hacia nosotros. Por ejemplo, cuando alguien a quien consideramos amigo nos dice por teléfono: «¿Puedes dedicarme un rato?», y luego viene a vernos. Pero ese sentimiento sólo alcanza acabamiento, perfección, cuando la presencia y la figura de nuestro amigo —sólo la presencia y la figura sanan la dolencia de amor, enseñó San Juan de la Cruz— nos hace evidente su amistad, nos permiten, porque la vemos, creer de veras en ella. Bien podría hablarse de una necesidad vital de la evidencia; en este caso, de la evidencia que nos da la expresiva presencia de la figura del amigo.

Al ciego le falta la posibilidad de alcanzar esa plenaria confirmación, ese gozoso acabamiento que la presencia y la figura de quienes nos hablan dan a la pretensión de compañía que suscitan en nosotros las palabras hacia nosotros dirigidas. De ahí la existencia de dos posibilidades en la vida de relación del ciego: la más o menos resignada placidez que les concede el trato con quienes, sin necesidad de verlos, él está seguro de que son amigos suyos, y el más o menos áspero recelo ante quienes él no sabe si lo son o sabe que no lo son. Con oasis, no más que oasis, de compañía, tal es la angustiosa soledad en que viven el Ignacio de *En la ardiente oscuridad* y el David de *El concierto de San Ovidio*.

2. Vengamos a la sordera. En tanto que deficiencia psicoorgánica, la sordera es la imposibilidad de percibir las intenciones y las significaciones —en definitiva, el sentido vital— que las palabras oídas nos traen a los que podemos oírlas, y, como consecuencia, la reducción del mundo social a la presencia y el movimiento de figuras humanas dotadas de una intención, una significación y un sentido vital que no pueden conocerse o que, a lo sumo, pueden sospecharse. Tal es el fundamento de la agria soledad del sordo, su constante recelo, la causa de que entre los sordos sean más frecuentes que en otras deficiencias físicas los delirios de persecución. Y tal es asimismo la razón por la cual nos desazona tanto la mirada fija del sordo, cuando con sus ojos busca en nosotros las intenciones cuya percepción necesita y nos fuerza a recluirnos en nosotros mismos, en el secreto hontanar de que emergen nuestras acciones libres. En definitiva, cuando, sin quererlo nosotros, esa mirada nos pone ante nuestras limitaciones y nuestros problemas, acaso ante nuestras falsedades.

El ciego está solo porque no acaba de estar cierto, viendo rostros y gestos, acerca del verdadero sentido de lo que oye. Más radicalmente, el sordo vive en soledad porque no percibe significaciones y sentidos, porque ve rostros y gestos que no le

dicen nada o que pueden decirle demasiadas cosas. Entre amigos, el ciego está solo ante la naturaleza y acompañado por los hombres. El sordo, por el contrario, puede sentirse acompañado por la naturaleza, así lo estaba Goya, pero incluso entre sus amigos se siente íntimamente solo. Dijo Aristóteles que la vista es el sentido propio del amor, del *eros*, y así lo demuestra el hecho de que los amantes quieran verse, y que el oído es el sentido propio de la amistad, de la *philia*, porque a los amigos les basta el oírse. Fina sentencia, no hay duda; pero demasiado casta en lo tocante al *eros* y excesivamente moderada en lo concerniente a la *philia*. Privados del sentido más propio de la vida en amistad, así son sordos, así están solos y así miran, para, sin quererlo, constituirse en tribunal y conciencia de las personas por ellos miradas, Goya en *El sueño de la razón* y Pilar en *Hoy es fiesta*. La sordera de uno y otra muestran al espectador la sutileza y la penetración psicológica de Buero Vallejo ante lo que por su deficiencia psíquica son los sordos en la vida real.

III. Pero los ciegos y los sordos del teatro de Buero no se limitan a mostrar escénicamente lo que la ceguera y la sordera son en la vida real de quienes la padecen. Además de presentarnos sutilmente lo que como tales ciegos y sordos son, ponen ante nosotros lo que su creador ha querido que simbolicen. Además de ser personas teatralmente recreadas, los ciegos y los sordos del teatro de Buero son símbolos.

¿Qué simbolizan? A mi modo de ver, las dos siguientes cosas:

1. La constitutiva limitación de nuestra realidad en tanto que hombres. La condición humana es por esencia un poder y un no poder. Muy claramente declaran la conciencia del no poder y la honda necesidad de trascenderlo Ignacio —y luego Carlos— en el curso de *En la ardiente oscuridad*, y Asel en *La Fundación*. «Vayas donde vayas —dice éste—, estás en la cárcel». Realizado como naturaleza o como sociedad, el mundo es cárcel limitante, y eso dicen a todos sus espectadores los ciegos y los sordos del teatro de Buero. La vida, incluso la vida en libertad, es, para el que ambiciosamente la vive y la ejecuta, ir de una cárcel a otra.

2. La necesidad en que nos vemos, ante la existencia de este límite, de vivir como problema nuestra limitación, nuestra honestidad y nuestros conflictos. El sordo y el ciego vienen a ser, en consecuencia, tribunal moral de quienes con ellos convivimos, bien porque con su mirada nos remiten a nosotros mismos, a nuestro fondo insobornable (Pilar en *Hoy es fiesta*, Anita en *Las cartas boca abajo*, Goya en *El sueño de la razón*), bien porque con su ceguera ven más que nosotros (así, con Tiresias como modelo, Euriclea en *La tejedora de sueños*, Pilar, Pedro Briones, Goya, Ignacio...).

LA DECISIÓN

Vivir humanamente es, ineludiblemente, un constante ir decidiéndose. A diferencia de los restantes animales, certeramente regidos en su conducta por el juego de sus instintos, el hombre es un animal continuamente forzado a decidirse, porque la decisión es el modo factual de ejercitar la libertad. Con su actividad el decidido, con su inhibición el indeciso, todos los hombres viven día tras día demostrando esa elemental verdad. Hay decisiones cognoscitivas, estimativas, operativas, morales; y así, cuantas veces queremos existir siendo nosotros mismos y no entes dócilmente pasivos, a la decisión debemos recurrir.

Como ya indiqué, la decisión es —tenía que ser— una nota esencial en la imagen de la vida que nos ofrece el teatro de Buero. En un fino ensayo acerca de él, Ricardo Domenech ha dividido los personajes de sus dramas y comedias en activos y contemplativos: aquéllos más dados a la acción y la decisión, éstos más inclinados a ver y sentir que a actuar. Por mi parte, prefiero indagar el sentido y los modos de la decisión en ese teatro recurriendo a la tantas veces citada dialéctica entre el señor y el siervo. Para Hegel, que en tal dialéctica quiso ver lo más esencial de la relación interhumana, es señor el que, puesto en el trance de optar entre ellas, prefiere la libertad a la vida, y siervo el que prefiere la vida a la libertad. No parece ilícito descubrir en ese pensamiento un primer atisbo de la *Herrenmoral* nietzscheana. Pero, a mi juicio, las cosas no son tan sencillas, y así lo hace ver la diversidad de las reacciones humanas ante la deficiencia física y social, que en ellas tiene su verdadero nervio, aunque nos sintamos físicamente sanos, nuestra lucha por la existencia. Ejecutándola, tres son, en efecto, las posibles actitudes cardinales: la rebelión, la resignación y la acomodación.

I. Consiste en este caso *la rebelión* en no admitir límite en la realización de nuestra vida, bien porque pensemos o creamos que la deficiencia puede ser totalmente abolida (un ejemplo: la deficiencia que supone padecer la viruela ha sido en la actualidad totalmente abolida por obra de la medicina preventiva), bien porque, proyectada la rebelión hacia el futuro, la deficiencia puede ser cada día menor, quién sabe hasta dónde (por ejemplo, la lucha contra la desigualdad social).

Dos modos principales de la respuesta a la deficiencia según la línea de la rebelión veo yo en el teatro de Buero:

1. Por un lado, ante la manquedad física: la irrefrenable necesidad de ser como los que no padecen la deficiencia en cuestión. En *La ardiente oscuridad*, el ciego Ignacio —al final, también Carlos— quiere ver la noche estrellada como los que no han perdido la vista. Y así, cada uno a su modo, Julio (*La llegada de los dioses*) ante el mar azul, Tomás (*La fundación*) ante el ventanal, David (*El concierto de San Ovidio*) ante la realidad de los que oyen. Por otro lado, ante la deficiencia social. Tal es el caso de Urbano en *Historia de una escalera*, de

Mario en *El tragaluz*, de Verónica en *La llegada de los dioses*, de Cristina en *Jueces en la noche*.

Alzándose contra la manquedad física o contra la injusticia social, lo que el rebelde quiere es *ser íntegramente*, realizar de modo personal o en la humanidad futura la cabal integridad de la condición humana.

2. La invención de ficciones que compensen o sobrecompensen la deficiencia de que se trate. Con gran sutileza psicológica ha interpretado Buero la génesis de las pinturas negras de Goya como una reacción del pintor sordo a su sordera; esto es, como una creación pictórica de intenciones y significaciones *capaz* de sobrecompensar de algún modo la deficiencia física de su autor. Algo análogo sucede en *La llegada de los dioses*, cuando ante Julio aparece la auténtica y oculta verdad de su oscuro conflicto psíquico.

II. La respuesta a la deficiencia es en otras ocasiones *la resignación*; más precisamente, la aceptación resignada de la impotencia ante lo que se estima irremediable o invencible. Varios modos de resignación nos presenta el teatro de Buero Vallejo. Me limitaré a mencionarlos:

1. Resignación ingenua y sacrificada: la de La Madre en *El tragaluz*, la de alguno de los ciegos de *En la ardiente oscuridad* y de *El concierto de San Ovidio*. Respeto y ternura ante ellos muestra su autor.

2. Resignación avisada, y a veces oscilante, pero en el fondo más o menos acomodaticia. Es la de Mesonero Romanos en *La detonación*, la de La Abuela en *La doble historia del doctor Valmy*, la del canónigo Duaso en *El sueño de la razón*.

3. Resignación falsamente superadora. Así es la de los ciegos conformistas de *En la ardiente oscuridad*. Dice Ignacio a Juana: «No tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir, porque fingiendo una normalidad que no existe os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia.»

4. Resignación dignamente superadora. Es, valga un sólo ejemplo, la de Pilar, la sorda de *Hoy es fiesta*.

III. Respuesta parecida a la resignación, pero esencialmente distinta de ella es *la acomodación*. Tres especies principales de realizarla veo yo, dentro de la obra teatral de Buero:

1. La sumisión servil de don Homobono en *La detonación*.

2. La sumisión reticente; esa que no desoye la voz insoportable que, pese a todo, sigue hablando en la conciencia del sumiso; la del doctor Arrieta en *El sueño de la razón*.

3. La sumisión táctica de quienes se sirven de ella para trepar en la sociedad: Vicente en *El tragaluz*, Ginés Pardo en *Jueces en la noche*, Max en *La fundación*. ¿Es también táctica la de Ulises en *La tejedora de sueños*!

IV. Tanto como en los temas escenificados, en este lúcido interés psicológico y teatral por la decisión como ejercicio primario de la libertad tiene su fundamento, pienso yo, el tan nombrado y comentado carácter ético de la dramaturgia de Buero Vallejo. Ante la explícita o implícita decisión de los personajes el espectador se ve forzado a ser íntima y calladamente corresponsable de lo que en el escenario está sucediendo o más tarde sucederá. Antes que distanciamiento, como en el teatro de Bertolt Brecht, en el de Buero hay coejecución, en el sentido que Max Scheler dio a esta palabra.

LA ESPERANZA

Vivir humanamente, decía yo antes, es un constante ir decidiéndose. Vivir humanamente, añadido ahora, es un constante ir esperando. El esperar, más esperanzado unas veces, más desesperado o desesperanzado otras, es una de las notas constitutivas de la existencia del hombre. Vivir es, entre otras cosas, tener que esperar. Cuenta Ortega haber recibido de Paul Morand una biografía de Maupassant con esta dedicatoria: «Le envió esta vida de un hombre que no esperaba, *qui n'espérait pas*». Y Ortega apostilla esa frase diciendo: «¿Tiene razón Paul Morand? ¿Es posible —literal y humanamente posible— un humano vivir que no sea un esperar? ¿No es la función primaria y más esencial de la vida la expectativa, y su más visceral órgano la esperanza?»

Sí: la esperanza es nota constitutiva de la existencia del hombre. Pero, dicho esto, hay que afirmar que, aunque esencialmente conexos entre sí, deben ser distinguidos dos modos cardinales de la esperanza. Por un lado, la esperanza de lo penúltimo y cotidiano; esa que hay en nosotros cuando decimos «espero que el tren llegue a su hora» o «espero la carta de Fulano de Tal». Por otro lado, la esperanza de lo último, de la perfección, en el sentido etimológico de esta palabra, de la cabal satisfacción de nuestras deficiencias y aspiraciones: la del marxista auténtico que espera alcanzar, si no para sí mismo, sí para los hombres del futuro, la plena realización de la justicia social; la del cristiano convencido que espera la resurrección de la carne; la de Unamuno cuando agoniza o desesperadamente esperaba su inmortalidad personal.

La esperanza de lo penúltimo está ineludiblemente presente en toda acción teatral, y, por tanto, en las que Buero ha inventado. Así espera La Madre que llegue su hijo Vicente, para cuya merienda ha comprado ensaimadas (*El tragaluz*), así Goya la llegada del doctor Arrieta (*El sueño de la razón*), etcétera. Pero no es esta trivial esperanza la que ahora importa, sino la que antes he llamado «esperanza de lo último» o «de la cabal satisfacción de nuestras deficiencias».

I. Tres modos distintos, aunque no contrapuestos, veo yo en este modo de esperar:

1. La *esperanza aproblemática* —pero nunca enteramente cierta, nunca exenta de una veta de inseguridad y

angustia— de los que creen confiadamente en lo que da último sentido a su existencia: el marxista, el cristiano y el judío que sin fanatismo, pero con firmeza, viven instalados en su respectiva fe. Con este modo de la esperanza murieron tantos marxistas, tantos cristianos y tantos judíos en Auschwitz y Dachau; con él mueren San Mauricio y los suyos en el estupendo cuadro de El Greco.

2. La *esperanza insegura*, pero real, de los que a pesar de todo, *in spe contra spem*, como dijo San Pablo, esperan aquello por lo cual vivieron, pero sintiendo más o menos acusadamente la angustia de que lo esperado pueda no ser. Tal era el estado de ánimo con que al fin de su vida San Alberto Magno se preguntaba «¿perduraré?», y tal la clave de la angustia final de la Superiora en *Diálogos de Carmelitas*, de Bernanos. Hoy es el modo de la esperanza de tantos cristianos, tantos judíos y tantos marxistas.

3. La *pretensión de desesperanza* de un Leopardi, un Gottfried Benn, un Sartre y un Camus, del Maupassant de Paul Morand, de tantos europeos más, desde el Romanticismo. La vida humana ¿es un absurdo, una pasión inútil, como estos hombres proclaman? Para Buero no. Que hable por él la Verónica de *La llegada de los dioses*: «Yo te daré vida, aunque sea dolorosa —dice a Julio—. Vida y no muerte.» O el Silverio de *Hoy es fiesta*: «La vida siempre dice sí.» Pese a todo, pese al dolor y al fracaso, la vida es valiosa. No explicaré, por tanto, cómo entiendo yo, en cuanto sutil modo de la esperanza, la pretensión de desesperanza de que acabo de hablar. Examinaré tan sólo cómo la esperanza apromblemática y la esperanza insegura se realizan en el teatro de Buero.

II. En cuanto a la esperanza apromblemática, dos escenas finales son, entre tantos posibles ejemplos, elocuente testimonio: la de *Historia de una escalera* entre Fernando hijo y Carlina hija, y la de *Hoy es fiesta*. En ésta dice doña Nieves, la echadora de cartas: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita.»

Vivir es esperar y seguir esperando, aunque una y otra vez no acontezca lo que se espera. Es el popular hábito psicosocial de los españoles cuando pronuncian dos de sus frases tópicas: «mientras hay vida hay esperanza» y «lo último que se pierde es la esperanza».

III. La que he llamado esperanza insegura tiene su raíz en un ineludible drama de la existencia humana, según el cual lo último no puede ser cierto, tiene que ser incierto, y lo cierto no puede ser último, tiene que ser penúltimo. Sean científicas o triviales, las evidencias —la de las leyes físicas, la de la sonrisa en el rostro del hombre que se me acerca— son siempre penúltimas respecto de las realidades a que últimamente se refieren. Las ultimidades —que hay un Dios creador y ordenador del mundo, que el hombre que me sonríe lo hace porque realmente le complace verme— son, en cambio, siem-

pre inciertas, y en consecuencia siempre exigen un acto de creencia para apoyarse en ellas. Y siendo así las cosas, ¿puede no ser insegura la esperanza de lo que por esencia se refiere a lo último?

A ello se une, como tan certeramente hizo ver Jaspers en su análisis de la existencia auténtica, la ineludible presencia del fracaso, cuando es verdaderamente seria la pretensión de existir auténticamente, de vivir más allá del engaño y la superficialidad de las satisfacciones cotidianas. Quien así vive, nunca logra todo lo que quiere y se propone.

La esperanza de lo último se halla, por tanto, radicalmente traspasada por la incertidumbre; incertidumbre que se hace máximamente notoria cuando el esperar a pesar de todo, *contra spem*, y el intento de conseguir por rebelión contra la deficiencia lo que se espera, chocan frontalmente con la imposibilidad ocasional o con la muerte; en definitiva, con el fracaso. Entonces la esperanza insegura se hace *esperanza trágica*.

Reiteradamente ha sido vista la esperanza trágica como la clave más central del teatro de Buero. Ricardo Domenech la ha analizado estudiando los dramas de Buero según la concepción del hombre trágico propuesta por Goldman. Por su parte, Iglesias Feijoo ha visto como tragedias, unas con acción cerrada y otras con acción abierta, las piezas centrales de ese teatro. A ellos me sumo, y así lo adelanté en mi respuesta al discurso del ingreso de nuestro autor en la Real Academia Española. Ahora bien: ¿cómo la esperanza trágica se nos muestra en los dramas de Buero Vallejo? Cuatro notas esenciales veo yo en ella:

1. El surgimiento de la esperanza trágica exige como presupuesto una fuerte voluntad de verdad, una radical inconfirmitad con las ocultaciones y las farsas. Es el caso de Ignacio, y luego de Carlos, cuando Ignacio le radicaliza su experiencia de la ceguera ante la no visible realidad de la noche estrellada (*En la ardiente oscuridad*); el de Asel en *La fundación*: «La verdad espera en todas las cárceles»; el de El y Ella en *El tragaluz*?. «Debemos recordar (la verdad) incesantemente para que el pasado no nos envenene»; la de Julio en *La llegada de los dioses*, la de Goya la de Euriclea...

2. Con el exigente conocimiento de la verdad, la rebelión contra el límite de lo que por deficiencia física o por deficiencia social no es inmediatamente alcanzable, la enérgica voluntad de trascenderlo a pesar de todo; por tanto, más allá de fracaso y de la muerte.

La muerte de Carlos pone esto en evidencia y da sentido, trágico a la acción de *En la ardiente oscuridad*. Más allá de la muerte de Vicente y de la locura de El Padre, más allá, incluso, de su propia muerte y de su propio fracaso, se alza la esperanza de Mario y Encarna en *El tragaluz*. Con toda claridad proclama este radical modo de la esperanza Penélope cuando, ante el cadáver de Anfino, habla así a Ulises en *La*

tejedora de sueños: «Esperar... Esperar el día en que los hombres sean como tú... (dirigiéndose al cadáver de Anfino), y no como éste (dirigiéndose a Ulises)... Sí; un día llegará en que eso sea cierto.» No otro es, en fin, el sentido que atribuyen a su vida los reclusos de *La fundación*: «Debemos vivir. Para terminar con todas las atrocidades y todos los atropellos.» Así lo ratifica la escena final del drama.

3. El carácter constitutivamente futuro —por tanto, histórico— del término de la esperanza, incluso en las tragedias de acción cerrada. Pero, a la vez, la necesidad de que lo esperado se concrete de algún modo en la individual realidad de los hombres que a su logro se comprometen. Dice El a Ella en *El tragaluz*: «Compadecer, uno por uno, a cuantos vivieron, es una tarea imposible, loca. Pero esa locura es nuestro orgullo.» Por la vía del recuerdo queda actualizado el dolor injusto de los que fueron en el pasado, y así se individualiza la conquista de su redención. Igual sentido tiene el enigmático recuerdo de El Padre cuando recorta figuras humanas: «¿Quién es ése?» «No lo sé», dice otro personaje, y El Padre responde: «Yo, sí.» A través de su locura, El Padre individualiza el recuerdo de los que murieron injustamente. Esperanza en un futuro histórico hay asimismo en el rebelde y desesperado David de *El concierto de San Ovidio*. La obra de Valentín Haüy dará realidad a lo que trágicamente espera.

4. La referencia más o menos explícita del drama trágico y del juego entre libertad y fatalidad que en él acontece, a una instancia absoluta y envolvente, misteriosa; a veces ausente, aunque exigida, y a veces oculta y como adivinada: el *Dieu caché* de Goldman, que Ricardo Domenech ve en los dramas de Buero. Jaspers diría que en torno a esos dramas se adivina la invisible realidad totalizadora y fundamentante que él llamó *das Umgreifende*, lo abarcante. Dios, le llamarán muchos.

Solo en la escena, muy explícitamente lo proclama Silverio en su monólogo final de *Hoy es fiesta*: «A ti te hablo. A ti, nuestro testigo, que a veces llamamos conciencia... A ti, casi innombrable, a quien los hombres hablan, cuando están solos, sin lograr comprender a quién se dirigen...» Es inevitable el recuerdo de un célebre verso de Antonio Machado: «Quien habla solo espera hablar a Dios un día.»

Movido por su genial vocación y su genial talento de pintor de la luz, en ella ve Velázquez manifestarse la oculta realidad de Dios. «He llegado a sospechar —dice en *Las meninas*— que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz...»

