

# HE

## REVISTA DIGITAL

### "INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN"



ISSN 1696-7208

Revista número 9 de Mayo de 2004

## ANÁLISIS DE *EN LA ARDIENTE OSCURIDAD* DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Purificación Jurado Domínguez

*En la ardiente oscuridad* es la primera obra dramática escrita por Antonio Buero Vallejo (1916-2000) en el año 1946 y es, además, una de las producciones más importantes del dramaturgo guadalajareño, pues nos facilita todas las claves y temas del teatro bueriano (con ella inicia también Buero quizás el más relevante de sus temas: la ceguera). Todo lo que Buero querrá decir en sus posteriores composiciones está ya esbozado en este drama inaugural de una de las carreras dramáticas más importantes de la literatura y la escena españolas de la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de ser su primera obra compuesta, no sería *En la ardiente oscuridad*, sino *Historia de una escalera* (1949), la obra que consagrara a Buero Vallejo. En 1949, Buero presenta estas dos obras al Premio “Lope de Vega” del Ayuntamiento de Madrid, y ésta última

es la que se alza con el galardón. Su correspondiente estreno tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid en octubre de 1949 y obtuvo tal éxito que las representaciones continuaron hasta enero de 1950, provocando con ello la suspensión de la tradicional puesta en escena de *Don Juan Tenorio* que cada año se producía en los teatros españoles durante el mes de noviembre. *En la ardiente oscuridad*, sometida desde su composición a numerosas correcciones por parte del autor, no será llevada a escena hasta el 1 de diciembre de 1950, en el Teatro María Guerrero de Madrid, bajo la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa y con un elenco notable de importantes actores del momento.

Estas obras configuran, por tanto, el punto de origen de la producción dramática de Antonio Buero Vallejo, dentro de la cual hallamos otros títulos tan relevantes como *El tragaluz*, *Aventura en lo gris*, *Un soñador para un pueblo*, *Las meninas*, *El concierto de San Ovidio* o *El sueño de la razón*, entre otras muchas. Y precisamente, de entre todas ellas, ha sido siempre la obra que vamos a tratar, *En la ardiente oscuridad*, la preferida por su autor, por encima incluso de *Historia de una escalera*.

Comenzaremos este comentario analizando, en primer lugar, la herencia literaria de la que parte Buero Vallejo para llevar a cabo su producción. Encontramos, en primer lugar, entre las influencias que recibe Buero, la tradición realista europea del siglo XX. Así pues, en Buero están presentes la influencia de Ibsen, muy admirado desde siempre por él y de quien adopta el uso del símbolo como algo trascendental y creado a partir de elementos de la misma realidad (“realismo simbólico”), lo cual se convertirá en uno de los temas centrales del dramaturgo: el deseo de superar las apariencias; Strindberg, que le enseñó la necesidad de recuperar el mundo del sueño; Pirandello; O’Neill, quien volvía a los temas trágicos con el propósito de mostrar las raíces del terror y la alucinación en el alma humana. No menos importantes son las influencias de autores como Cervantes (tema de la locura, la consagración a una causa en apariencia descabellada y el enfrentamiento entre el hombre y el mundo que lo rodea); Sófocles (Edipo); Calderón (el alcance metafísico de *La vida es sueño*); Valle-Inclán; García Lorca; etc. Estos y otros muchos nombres están en los orígenes de un autor que, aficionado al teatro desde siempre, tuvo por primera vocación la pintura. No obstante, no podemos olvidar que, a pesar de estas numerosas influencias, su voz posee un fuerte carácter personal. El fluir de la vida española repercutieron en él de tal manera que su dedicación al arte continuó por otros derroteros y se encaminó por la senda teatral.

Frente al teatro intrascendente y evasivo de los años 40, Buero Vallejo se inclinó por un teatro real, trascendente y de enfrentamiento. Con sus proyectos escénicos intenta hallar una salida para la crisis que en aquellos años vivía el teatro en España. Pero este propósito no era de fácil aplicación y contaba con muchos obstáculos, uno de los más importantes, un público que no quería un teatro angustiado.

*“ La sociedad y los hombres que la componen propenden a defenderse de toda inquietud, problema o transformación (...) tildando de pesimistas y destructores a los hombres o a las obras que se atreven a plantear tales cosas. La identificación del terror, la lástima y el dolor trágicos con el pesimismo es propia de personas o colectividades que huyen de sus propios problemas o deciden negar su existencia por no querer o no poder afrontarlos...”*<sup>1</sup>

Sin someterse a los gustos del público, que buscaba comicidad y no amargarse la vida, Buero Vallejo comienza su labor revitalizadora del teatro. No era su intención angustiar, sino ejemplarizar. Pero no adoptará para ello una postura de moralina, pues *“nunca confundió la escena con el púlpito”*.<sup>2</sup>

Con su primera obra (*Historia de una escalera*, 1949), comienza el nuevo drama español, fundado en la necesidad del compromiso con la realidad, la búsqueda de la verdad y el deseo de remover las conciencias. Después de tantos años, la realidad española vuelve a escena, con la verdad y los aspectos más negativos y problemáticos del ser humano; y su finalidad no es otra que inquietar (*mover*) al espectador y hacerle despertar su espíritu crítico para que abandone su posición de mero receptor pasivo. Crear, en definitiva, a un nuevo hombre, capaz de llevar a cabo la transformación que el mundo necesita.

*“... Pretende ser un teatro crítico y removedor que nos enfrente una vez más con la evidencia, ante la que obstinadamente cerramos los ojos, de que no todo está bien y que nos invite a reflexionar acerca de las graves preguntas que esa desdichada evidencia debe sugerirnos. Y como no presume de poseer la verdad, sino que la busca, pregunta más que resuelve...”*<sup>3</sup>

*“ Intenta ser (...) un revulsivo. El mundo está lleno de injusticias y de dolor: la vida humana es, casi siempre, frustración. Y aunque ello sea amargo, hay que decirlo. Los hombres, las sociedades, no podrán superar sus miserias si no las tienen muy presentes...”*<sup>4</sup>

Persigue, en definitiva, abrir los ojos. Y este propósito está más explícito en la obra concreta en la que vamos a centrar este estudio:

*“ ...En la ardiente oscuridad (...). Los personajes de aquella obra tenían los ojos cerrados; su conflicto consistía en abrirlos. Era un conflicto nacido de la lucha entre el temor y el deseo, entre los inconvenientes y las ventajas que el esclarecimiento de un gran problema puede acarrear...El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo, seguramente, el mismo: el de abrir los ojos. ¿A qué? A la verdad...”*<sup>5</sup>

A pesar de este objetivo que persigue con su teatro, Buero pretende ir más allá de esa mera función crítica. Cualquier autor que se precie no debe ignorar los problemas estéticos, porque dejar de lado este aspecto supondría limitarse a exponer los avatares cotidianos para ser en poco tiempo olvidado con ellos. Así, afirma Iglesias Feijoo que la obra teatral se justifica por sí misma, por su capacidad de diversión, por su perfección y por su belleza; y, además, presenta problemas éticos hondos y sugerentes que no interesarían si estuviesen expuestos de forma defectuosa.<sup>6</sup>

Buero poseía una clara conciencia de la función social del teatro y de su posibilidad de revelar las precariedades y limitaciones del hombre y la sociedad. Por ello, elige la tragedia como género idóneo para tratar la problemática humana. Desde sus primeras composiciones dramáticas, Buero opta por ubicarse en el terreno de lo trágico con el fin de distanciarse del teatro de evasión que predominaba en los escenarios españoles durante la posguerra.

*“...la tragedia es la que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da, al hacerlo, su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza. Intentar conocer al hombre de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego...”*<sup>7</sup>

Con la tragedia, Buero incorpora a sus obras tanto una dimensión metafísica, bien perceptible en *En la ardiente oscuridad*, como una dimensión social.

La tragedia presenta diversos aspectos que, por lo general, cuentan con un desenlace similar: el hombre abocado irremediabilmente a la muerte. Pero esta muerte, para Buero, no es sinónimo

de algo negativo o pesimista, sino esperanzador. No pretende con ella la exaltación del espectador, sino su reflexión sobre lo que ha presenciado en escena y la conclusión de que todo lo sucedido es consecuencia de un destino inevitable. El espectador debe salir convencido de que son los seres humanos quienes con su modo de actuar han conducido la acción dramática hasta ese “trágico” final. El significado profundo de la tragedia es la esperanza y, si no aparece en los personajes, éstos terminarán despedazados antes de que caiga el telón, pero el sentido de la obra no concluye en ese momento. He aquí la idea bueriana de la función social del teatro: escribe movido por la esperanza de que algún día las limitaciones humanas que expone puedan ser vencidas. Por tanto, cuando la obra concluye sólo finaliza la existencia de los seres de ficción, que van a seguir vivos en la mente del espectador: si para los personajes ya no existe esperanza alguna, éste aún puede salvarse.

De este modo, observamos que Buero no expone ninguna ideología determinada (nada tiene que ver con la propaganda política) ni nos presenta un teatro de agitación social ni revolucionario en el sentido corriente de la palabra. Buero no escribe “en contra de algo”, sino “en pro de algo”; “no es un teatro de condenación, sino de salvación”<sup>8</sup>. Así pues, la tragedia tiene un carácter optimista y esperanzado, es decir, tragedia y esperanza son conceptos sinónimos e inseparables.

*“ Tampoco la tragedia de hoy puede considerarse pesimista (...). El auténtico pesimismo es (...) lo contrario de la tragedia (...).*

*Representa (...) un heroico acto por el que el hombre trata de comprender el dolor y se plantea la posibilidad de superarlo sin rendirse a la idea de que el dolor y el mundo que lo partea sean hechos arbitrarios.*

*(...) Sólo en un sentido puede afirmarse que la tragedia sea pesimista: en el de reconocer la realidad de los aspectos sombríos que plantea.*

*(...) La tragedia propone la fundación del optimismo en la verdad y no en la mentira; en el reconocimiento de todas las cosas y no en el escamoteo de las peores”.*<sup>9</sup>

Con esta función social del teatro se tiende a la creación de un espectador colaborador y activo de la obra. Más allá de lo que sostienen las teorías de Bertolt Brecht acerca de la necesidad del distanciamiento psicológico para que la potencia crítica del espectador no naufrague, Buero defiende la existencia de una relación empática y emocional que permita

compartir con los personajes sus angustias, sin que esto provoque una disminución de la capacidad de reflexión. Esa identificación profunda entre espectadores y seres de ficción se puede llegar también a producir a partir de ciertos mecanismos escénicos llamados “efectos de inmersión” y que, por ejemplo, aparecen en *En la ardiente oscuridad* en un momento en el que se oscurecen las luces de la sala teatral para compartir psicológicamente por unos segundos la sensación de oscuridad con la que conviven los ciegos.

La tragedia moderna no conserva de la antigua casi ninguno de sus aspectos formales. Pero, en cambio, permanece un elemento: la catarsis (purificación por la piedad y el temor). Ésta será la primordial función social del teatro: transformar al hombre en su interior, elevándolo a un plano ético superior: “*catarsis es lo mismo que interior perfeccionamiento*”.<sup>10</sup>

*“ ¿Qué cosa es catarsis? (...) Para los griegos significaba purga o purificación, depuración; en cierto sentido, también regulación o moderación. Si todo efecto estético puede considerarse, durante el goce de la obra de arte o con posterioridad a él, como algo que nos eleve y nos descarga de impurezas, entonces la catarsis podrá ser producida por cualquier obra de arte. Pero, (...) es en la tragedia donde su acción se ha considerado más significativa (...). (...) la catarsis trágica representaría el método empírico de canalizar y anular la peligrosidad de nuestros más fuertes impulsos, despertándolos primero para aplacarlos después por medio de su incorporación a la ficción escénica. Que, tras esa purga, el alma quedase (...) apaciguada o también ennoblecida, es en realidad lo importante”.*<sup>11</sup>

Para lograr sus objetivos, la tragedia utilizará el otro elemento de la catarsis: la piedad, que debe ser entendida como identificación compasiva con los personajes, y que, efectivamente, Buero lleva a cabo en sus obras para hacer posible la función social de su teatro.

La fórmula propia del teatro de Buero consiste en llevar a escena un debate entre dos modos de entender la vida y de actuar en ella, que se oponen entre sí incluso con violencia hasta producir un choque que suele terminar con la imposición de una de esas dos fuerzas, como sucede en *En la ardiente oscuridad*. El debate se reduce siempre a un enfrentamiento entre una actitud caracterizada por el egoísmo y otra distinguida por una preocupación por los demás. Pero estas posturas no aparecen exclusivamente en unos personajes y en otros no, sino que un mismo

personaje puede estar regido por ambas en un momento u otro de la obra. Así, afirma Buero: “*Es constante humana mezclar de forma inseparable la lucha por los ideales con la lucha por nuestros egoísmos*”.<sup>12</sup> Esto sucederá precisamente con los protagonistas de la obra que vamos a analizar.

Finalmente, nos queda sólo por hacer mención, en este primer acercamiento a la obra bueriana, de la presencia en ella de ciertos símbolos, como la ceguera.

Ya comentamos al principio que la utilización del símbolo fue una de las herencias que Buero recibió de un autor europeo contemporáneo, Ibsen. También anotamos que una de las constantes en el teatro de Buero es la penetración en el fondo de las cosas, acudiendo más allá de las apariencias. En este sentido es donde se convierte en fundamental la recurrencia al símbolo. Y uno de los símbolos más característicos de Buero lo constituyen las diferentes taras físicas a las que recurre en sus distintas obras, entre ellas, la ceguera, tal vez la más utilizada y la que va a protagonizar *En la ardiente oscuridad*. Buero Vallejo representa mediante este símbolo diversos aspectos de la realidad, pero él mismo ha reconocido que el fin primero que persigue con la reiteración del símbolo de la ceguera es mostrárnosla como una limitación del hombre (al igual que con cualquier otro defecto físico, sólo que él prefiere la ceguera porque es un estado que le atrae desde prácticamente siempre):

*“[El tema de los ciegos] siempre me interesó...Me ha captado, desde Tiresias y Edipo. Quizá, como quise ser pintor, me acongojó especialmente la idea de la falta de vista”.*<sup>13</sup>

La ceguera representa, por tanto, la lucha del hombre, con sus limitaciones, por su libertad.<sup>14</sup> No obstante, cabría imaginar que esa ceguera va más allá y, analizándola dentro del contexto de cada obra, su significado puede llegar a ser mucho más amplio: lucha social, ceguera causada por la fascinación ante determinados regímenes políticos, miedo a asumir la realidad que nos hace abrazarnos a la cómoda postura de no ver más allá de nosotros mismos, etc.

Por ejemplo, en *En la ardiente oscuridad* puede remitir en cierta forma a la realidad que Buero percibió en 1946 al salir de la prisión, cuando se encuentra con una sociedad en absurda y completa tranquilidad durante la posguerra española. Callan los que han “vencido”, los que no quieren complicaciones, los que tienen miedo...; todos están interesados en que nada se remueva, no quieren ver y piensan que la “prisión” en la que se hallan es la libertad misma. Entonces, aquí

la ceguera sería símbolo de la impasibilidad y el conformismo de unos seres que temen ver la realidad tal y como es porque ya habían sufrido bastante con ella.

Lo que pretende hacernos ver Buero es que todos somos “ciegos” y carecemos de libertad suficiente para comprender el misterio de nuestro ser y el del mundo. La conclusión sería que no somos libres y no podemos conocer esos misterios porque vivimos en una sociedad basada en la mentira y que se empeña en convencernos de que no somos ciegos, sino libres y felices; pero hay que asumir esa verdad, por trágica que sea, para asentar nuestras vidas sobre ella.

Como podemos observar, Buero no abandona el tema de España que también habían tratado los dramaturgos de la generación anterior a la guerra (“...es a través de la realidad de mi patria y de sus problemas como siento más auténticamente los problemas humanos”<sup>15</sup>). Pero no podemos obviar que su crítica tenía que hacerse de forma velada porque acechaba la censura y porque él tenía un pasado político que, probablemente, hiciera posar con más ímpetu sobre su obra las miradas de recelo de los censores. Su espíritu crítico aparece al percatarse de la lejanía existente entre la España real y la España que podía existir. Es la suya una preocupación ética surgida a partir de las ruinas resultantes de la Guerra Civil.

Y precisamente muy relacionado con esa herencia bélica es perceptible en el trasfondo de *En la ardiente oscuridad* otro posible significado para el símbolo de la ceguera. Tal vez, el hecho de que sus protagonistas sean ciegos de nacimiento pueda ser entendido partiendo de la base de que estos jóvenes nacieron poco antes de la Guerra Civil, con lo cual difícilmente habrían conocido la “luz”, es decir, un contexto social y político diferente del establecido en ese momento concreto. Por tanto, son personas que ya han nacido en la oscuridad de una España prebélica, han crecido en plena posguerra y viven los años más oscuros del país y la sociedad española.

Buero Vallejo, refiriéndose a la superación de esa ceguera, comenta:

*“ El camino de curación de nuestras “cegueras” es transitable, pero también indefinido y (...) oscuro. Lo probable es que los hombres siempre estén ciegos para algunas cosas, aunque en cada etapa de su vida individual o de su historia colectiva abran los ojos para otras ante las cuales los tuvieron cerrados anteriormente. Advertir que esto es así es ya un acto de lucidez; sólo quien se percata de que está ciego puede empezar a ver”.*<sup>16</sup>

La propuesta final de sus obras viene a ser que, de no hacer nada, nos convertiremos en sordos y ciegos voluntarios. He aquí, por tanto, el auténtico valor del símbolo: la sugestión.

*“Si una obra de teatro no sugiere mucho más de lo que explícitamente expresa, está muerta. Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso”.*<sup>17</sup>

*“El magisterio del teatro (...) guarda su mayor fuerza en las cuestiones que implícitamente presenta, no en las explicaciones con que las completa. Siempre tiene el teatro algo, aun mucho, de didáctico; pero a través de lo que implica más todavía que de lo que explica”.*<sup>18</sup>

En definitiva, con estos y algunos otros aspectos que trataremos en relación con *En la ardiente oscuridad* y a los que nos iremos refiriendo durante el análisis de la misma, Buero Vallejo ha pretendido, en suma, presentarnos los problemas de una época difícil y oscura de la historia de España. El autor no ha dejado de señalar la posibilidad de labrar un futuro diferente, más digno y esperanzado; y ésa es, en gran medida, la función que cumplen la mayoría de los personajes de sus obras.

### **EN LA ARDIENTE OSCURIDAD<sup>19</sup>**

*En la ardiente oscuridad* es la primera obra de Antonio Buero Vallejo, redactada en una semana de agosto de 1946.

Esta obra está dividida en tres actos que, a su vez, hemos estructurado en escenas para facilitar así el análisis.

La estructuración en planteamiento, nudo y desenlace no se corresponde exactamente con los diferentes actos, sino que hallamos un planteamiento al principio del primer acto que llega hasta casi el final del mismo, cuando Ignacio confiesa a Juana que él anhela ver. A partir de ahí comienza el nudo de la obra, momento en el que ya se observa el primer signo de duda en los internos del colegio, cuando Carlos no intuye la presencia de Juana, y abarca todo el segundo acto y parte del tercero. El desenlace (si es que consideramos que cuenta con él) lo encontraríamos en el momento de la muerte de Ignacio. A simple vista, podríamos interpretar que con la muerte de Ignacio el centro volvería a la normalidad, pero unas palabras de Carlos al

final del tercer acto nos hacen ver que no estamos ante una obra cerrada y que el desenlace no es el que hemos supuesto antes, sino otro bien distinto: Carlos ha adoptado la postura de Ignacio y esto nos hace intuir que ahí comienza una nueva historia o, más bien, que continúa la misma con un intercambio de papeles.

Iniciemos, por tanto, el análisis pormenorizado de la **organización interna** del texto.

Esta obra está constituida con una gran sencillez en su trama y una acción que nos encamina, desde el principio, al fin de la misma.

Cuando se alza el telón, asistimos a una primera escena de carácter presentativo. Estamos ante un salón de un centro de enseñanza para ciegos de nacimiento. El espectador queda sorprendido por la facilidad de movimiento de estas personas y por la sensación de normalidad que transmiten. La acotación inicial indica que los jóvenes están cómodos y *“plácidamente sentados”*, *“con aire risueño”*. Son *“jóvenes y felices (...); tan seguros de sí mismos que (...) caminan con facilidad y se localizan admirablemente”*. Por ello se recalca: *“La ilusión de normalidad es (...) completa”* (p. 73). Esta *“ilusión de normalidad”*, al igual que la caracterización de los personajes en un ambiente de superficial alegría, como veremos a continuación, crea un clima de felicidad que se romperá con la llegada de Ignacio.

Hace mención también a una de las claves de toda la obra: *“pulcramente vestidos”* (p. 73), pues la vestimenta constituye uno de esos elementos cotidianos a los que Buero concederá valor simbólico en *En la ardiente oscuridad*. El vestuario irá conociendo un proceso degenerativo que será paralelo a la adopción por parte de los alumnos del centro de la ideología de Ignacio. En esta primera acotación se nos indica también la situación que ocupan en el escenario los distintos personajes, se nos describe a algunos de ellos (los más importantes: Carlos, Juana y Elisa) y sólo menciona a los que tendrán una mera función coral. Otro personaje que se individualiza es Miguel, de quien se mencionan algunos rasgos físicos y de personalidad: es el bromista del grupo. Quedan también definidos en esta primera escena las parejas existentes en la obra: Carlos-Juana y Miguel-Elisa. La secuencia coral trata de exponer la situación reinante en el centro y transmitir la imagen de extrema alegría que se da en él. Esta escena está marcada por una actitud burlesca casi artificial, forzada: hay burlas ante cualquier situación, todo son chistes y las risas a veces son exageradas y sin motivo (p. 74: todos ríen ante la simple pregunta de la hora por parte de Elisa; p. 75: Esperanza bate palmas cuando Miguel se dispone a contar sus vacaciones; p. 75: antes de comenzar a hablar *“Miguelín empieza a reírse con zumba”*; etc.). También aparece ya esbozado otro de los temas claves de la obra: el uso restringido del lenguaje.