

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...”*¹

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”*.²

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...”*³

*“ 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...”*⁴

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...”.⁵

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.⁶

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...”.⁷

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”.⁸

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”.⁹

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*”.¹⁰

*“ ¿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”.*¹¹

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*”.¹² 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*”.¹³

La ceguera representa, por tanto, la lucha del hombre, con sus limitaciones, por su libertad.¹⁴ 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”¹⁵). 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”.*¹⁶

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”.*¹⁷

*“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”.*¹⁸

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 OSCURIDAD¹⁹

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.

Estos jóvenes, al igual que no quieren ser llamados “ciegos”, tampoco aceptan el tono compasivo hacia ellos.

De ahí el enfado de Elisa en la siguiente secuencia:

“ CARLOS: (...) *No os metáis con ella. Pobrecilla.*
ELISA: *¡Yo no soy pobrecilla!* ” (P. 74).

Este centro es considerado como refugio ante lo que hay fuera. Se establece así la relación conflictiva exterior/interior, donde éste último será el ámbito propio de estos seres, en el cual pueden andar sin bastón (otro elemento simbólico clave de la obra); mientras que en el exterior se sienten como seres extraños y en peligro. Esta circunstancia es perceptible a través de las palabras de Miguel, quien a su llegada al centro afirma: *‘Es mucha calle la calle, amigos. Aquí se respira. En cuanto he llegado, ¡zas!, el bastón al conserje’* (p. 75). En la calle sí necesita el bastón: *“Un día cojo mi bastón para salir a la calle y...”* (p. 75). Y estas palabras son interrumpidas, precisamente, por el ruido del bastón de un personaje que llega de fuera y que va a conmocionar la placidez existente.

Comienza aquí la segunda escena, con la que podemos considerar que la obra comienza a funcionar realmente, pues la anterior era, más bien, una escena de presentación. La presencia de Ignacio se delata incluso antes de entrar en escena mediante el sonido, insólito en el centro, del golpeteo del bastón, que es el objeto que une a Ignacio con la realidad y que le sirve de apoyo y defensa. En esta acotación se nos expone la apariencia física de Ignacio, que contrasta con la de Carlos. Ya en sus respectivos físicos ambos se muestran como personajes opuestos, pero de este aspecto nos ocuparemos más adelante, cuando nos centremos en el análisis de los personajes. Ignacio siente miedo y se dispone a marcharse del salón, pero tropieza y cae. Juana lo ayuda a levantarse ofreciéndole su mano, y con este gesto se nos anticipa lo que sucederá más tarde, pues constituye la primera toma de contacto de la futura pareja. En cambio, no es así interpretado por Juana, quien afirma: *‘Me ha cogido la mano...’*. Mariano de Paco advierte en esta inversión de lo realmente sucedido un anticipo de los posteriores cambios de ésta respecto a Carlos y a Ignacio.²⁰

La acción va a reducirse al enfrentamiento de Ignacio con el mundo en el que penetra y, concretamente, con Carlos. Ante el temor y el acoso que siente, Ignacio proclama su condición (*“Yo...soy un pobre ciego”*, p.76), frase que todos toman por burla, cuando no es otra cosa que una amarga confesión. Y reitera sus palabras: *“¡Os digo que soy ciego!”* (p. 76). Miguel le

contesta con tono irónico: “¡Oh, pobrecito, pobrecito!” (p. 76), palabra que más adelante utilizará el padre de Ignacio en sentido recto (“Pero todos estos chicos, ¡pobrecillos!, son ciegos”, p.79). Con estas palabras, Ignacio muestra ya que ve de otro modo la realidad y se afirma como ciego entre quienes se denominan “invidentes”, con lo que se presenta como personaje trágico que pretende ser fiel a la no siempre agradable realidad.

Paradójicamente, la persona que intercede por él es Carlos, tras descubrir que Ignacio no se burla de ellos, sino que realmente es ciego. Pero para Ignacio resulta sorprendente el descubrimiento de la ceguera de sus compañeros: “...no puedo creer que seáis...como yo” (p. 77), “Andáis con seguridad. Y me habláis...como si me estuviéseis viendo” (p. 77).

El ambiente tenso y violento de un momento antes se torna en amigable, y los compañeros piden disculpas a Ignacio. No obstante, éste se muestra orgulloso y rechaza la ayuda que le ofrece Carlos para llegar al despacho del director, aunque luego se equivoca y Carlos se dispone a llevarlo. Se produce en este momento el primer contacto físico, aún amistoso, entre Carlos e Ignacio (“Lo coge afectuosamente del brazo...”, p. 78). De hecho, la actitud de Carlos con Ignacio será acogedora y afable hasta que descubra que el recién llegado representa un peligro real para las ideas que él defiende.

Llegamos así a la tercera escena, en la que aparecen en el salón el director y el padre de Ignacio, único ser con vista hasta ahora. También en la acotación se nos ofrece una descripción física de ambos y observamos una oposición similar a la existente entre Carlos e Ignacio, a la cual atenderemos en su momento. Encontramos una paradójica expresión tranquilizadora dirigida al padre: “Su hijo se encontrará bien entre nosotros, puede estar seguro. Aquí encontrará alegría, buenos compañeros, juegos...” (p. 78). Pero, en realidad, su hijo no estará bien; no alcanzará tal felicidad porque su amargura no amainará y, además, tomará más conciencia de su tragedia; no tendrá precisamente buenos compañeros e incluso uno de ellos será quien le dé muerte; y, por último, será justo en esa zona de juegos donde morirá al caer del tobogán, según la versión oficial. El diálogo introduce aquí el tema del peligro de los juegos. El padre expresa en una ingenua pregunta y algunas afirmaciones (“¿No se caerá?”, p.78; “Es que parece imposible que puedan jugar así, sin que haya que lamentar...”, p.78; “De aquí saldrás hecho un hombre...”, p.80; “Vendré...pronto...a verte”, p.80) la ironía trágica que los acontecimientos desvelarán.

Reaparece, ahora ya de forma más explícita, otro aspecto del centro: el uso de un lenguaje especial, en el que algunos términos, como “ciego” o “pobrecillos”, están vedados. En su lugar, los ciegos son denominados “invidentes” y los que ven, “videntes”, término que llama la

atención a Ignacio y a su padre (*“Perdone, pero...como nosotros llamamos videntes a los que dicen gozar de doble vista...”*, p.80). Precisamente, don Pablo pide disculpas al padre por parecer que puede haber censura por su parte; pero es que, efectivamente, no es más que eso: una censura lingüística que más tarde pretenderá convertirse en un moldeamiento ideológico mediante la aplicación de la “pedagogía” (p. 77) del centro y la infusión de su “moral de acero”. Esa “moral de acero” simboliza la capacidad de olvidar por sistema una carencia que se ha de superar.

Nos queda señalar de esta escena la enumeración que hace don Pablo ante el padre de Ignacio sobre actos normales y cotidianos que los invidentes pueden realizar sin problemas, como personas completamente normales: desempeñar distintas profesiones, llevar una vida saludable y hasta casarse con personas que pueden ver, como el mismo director, casado con una vidente. Efectivamente, doña Pepita es una mujer que ve y representa, por ello, al colectivo vidente de esta institución de ciegos de nacimiento. Pero su facultad de visión también resulta simbólica y, en cierto modo, necesaria en la obra. La primera lectura que podemos hacer sobre su presencia en la obra es atribuirle a la necesidad por parte del centro de contar con ella para demostrar las igualdades entre videntes e invidentes. Viene a ser la demostración objetiva y real de que las máximas predicadas en el centro son verdaderas (es perfectamente posible la unión entre una persona que ve y otra que no). Ahora bien, profundizando en la figura de doña Pepita y analizándola con una perspectiva global de la obra, podemos deducir que, en realidad, doña Pepita es un personaje necesario para el lector-espectador, pues ella es el único soporte sobre el que se puede asentar el conocimiento del asesinato final, constituye el único medio de que el receptor (más el espectador que el lector, pues éste podrá deducirlo mediante las acotaciones, como veremos) sepa con certeza que Carlos ha matado a Ignacio. El público se fiará de la visión de doña Pepita y configurará su autoconvencimiento del desenlace de la obra, pues, al menos en lo relacionado con esta muerte, no quedará con dudas (éstas llegarán más adelante, con las palabras finales de la obra enunciadas por Carlos). Y ya una tercera lectura nos mostraría, como indica Iglesias Feijoo, que doña Pepita es una ciega voluntaria, pues, a pesar de ser la única persona que ve el asesinato de Ignacio, no hará nada por revelar esta verdad ni querrá que Carlos sufra castigo; es decir, su vista no le sirve de nada.²¹

Finalmente, padre e hijo se despiden *“hasta pronto”* e Ignacio se incorpora a la vida en el centro.

En la cuarta escena, Ignacio comienza ya a rebelarse contra todo lo que le rodea en el centro: se niega a soltar el bastón (p.81), que en sus manos se convierte en el signo escénico de la consciente aceptación de la ceguera y que resulta, como hemos podido observar, disonante

con ese paraíso utópico de los invidentes; califica al director como un hombre “*absurdamente feliz*” (p. 81); se considera anormal a sí mismo y a todos los demás (“*Puede que esté...anormal. Todos lo estamos*”, p. 82); y vuelve a mencionar la palabra maldita: “*Los dos somos ciegos*” (p. 83).

Ante la falta de éxito en la integración de Ignacio, Carlos recurre a Miguel y a su alegría para intentar conseguir la adaptación del alumno nuevo, pero esto tampoco dará resultados.

Una expresión de Carlos nos hace ver la alegría como algo artificial y no nacido del sentimiento humano, sino prefabricado y proporcionado por la institución como si fuera un alimento o un objeto material cualquiera: “*En esta casa sobra alegría para ti y lo pasarás bien*” (p. 82).

Cabe comentar, además, dos aspectos interesantes. El primero es el estremecimiento que siente Elisa cuando da la mano a Ignacio (“*...no puede evitar un ligero estremecimiento*”, p. 83), que puede ser entendido como el presentimiento de que algo extraño va a ocurrir. Destaca también en este sentido que sea Elisa, la mejor amiga de Juana, quien tenga esa sensación, mientras que su amiga sea una de las personas que resulta más fascinada por la figura de Ignacio. El segundo aspecto que resulta curioso es que el compañero de habitación de Ignacio sea la persona, en un principio, más discordante con su forma de ser angustiada y triste.

La escena siguiente está constituida por un diálogo entre Juana y Elisa, interrumpido por don Pablo y doña Pepita. El director pregunta a las muchachas qué opinión les merece Ignacio y en ellas existen ideas contrarias: a Elisa no acaba de gustarle, pero a Juana le parece simpático (p.84). Don Pablo les pide que extremen su atención hacia él para lograr convencerlo y conseguir impregnarlo lo más brevemente posible de “*nuestra famosa moral de acero*” (p. 85). Lo cierto es que ni don Pablo ni nadie del centro comprenden la situación de Ignacio y sus deseos, por eso le ofrecen soluciones poco efectivas en él. En realidad, todos intentan introducir a Ignacio en el sistema del colegio por medio de superficiales soluciones. Un ejemplo de ello será la solución fútil que proponga Juana: “*La solución para Ignacio es...una novia*”; y será ella precisamente quien consiga entablar esa amistad con él, pero no lo hará cambiar, sino que la transformación sucederá más bien al contrario, es decir, Juana se adhiere a la ideología de Ignacio. Ella se convertirá, por tanto, en dicha solución. Pero Ignacio se rebelará como ya lo hizo antes, ahora con mayor resistencia.

Las amigas continúan hablando, pero ya Elisa siente algo más extraño con respecto a Ignacio: “*...tiene algo indefinible que me repele*” (p. 86). La sensación de Elisa presagia, según ya apuntamos anteriormente, el quebrantamiento de la tranquilidad del centro.

Un aspecto que podría ser útil en esta escena para hacernos ver la “esclavitud” a la que están sometidos estos alumnos puede apreciarse en las siguientes palabras de doña Pepita: “*mandaré conectar los altavoces. Los chicos tienen derecho a su ratito de música...*” (p. 85). Puede ser un rasgo que, aunque no parezca demasiado extraño, nos hace pensar en la existencia en este colegio de una vida excesivamente dirigida. Buero Vallejo utiliza con frecuencia la música en sus obras con un valor simbólico o como elemento argumental. En este caso, el título de la composición de Beethoven que suena no puede ser más significativo: “Claro de luna”.

Se inicia ahora una escena decisiva que concluirá con el acto en la primera victoria de Ignacio. Juana queda un momento sola, pero acto seguido aparece en escena Ignacio con el firme propósito de marcharse. No consigue adaptarse al modo de vida de la institución y decide finalizar esa situación de la manera más sencilla, abandonando una casa en la que esperaba encontrar a unos seres como él, algo que no ha conseguido: “*Creí que encontraría...a mis verdaderos compañeros, no a unos ilusos*” (p. 88). Pese al poco tiempo que hace que llegó, Ignacio ha captado perfectamente la esencia de la educación en ese centro. La conoce, pero no la acepta. No quiere engañarse a sí mismo como sus compañeros lo hacen, no quiere negar la evidencia y no pretende ocultar la ceguera que le está amargando la vida. Dirige palabras duras a Juana y en este diálogo destapa de manera detallada la filosofía del centro, la moral de acero a la que tanta referencia hacen todos: “*Estáis envenenados de alegría. Pero soís monótonos y tristes sin saberlo*” (p. 88); “*...no tenéis derecho a vivir, porque os empeñáis en no sufrir; porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una normalidad que no existe...*” (p. 89); “*¡Ciegos y no invidentes, imbéciles!*” (p. 89). He aquí una de las deudas de Buero hacia Unamuno, que está en el fondo de toda la obra: quien se niega a sufrir no vive, pues el dolor revela la vida verdadera: sólo sufriendo se es persona. “El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí...”²²

Además, también queda patente un resentimiento con el género femenino: «*Todas decís: “¿Por qué no te echas novia?” Pero ninguna (...) ha dicho: “Te quiero”*» (p. 89). Pero él se ha inmutado como consecuencia del acercamiento de Juana (p. 88). Es decir, que junto a su dureza, encierra ansiedad y sentimientos. Cuando la conversación llega a un estado de menor alteración, Juana continúa con su intento de persuadir a Ignacio para que no se marche del centro, pero las razones que le expone para ello parecen enfocadas, más bien, a un intento de no manchar la reputación del centro (“*sería escandaloso*”, p. 89) ni su propio poder de convicción (“*Si te vas todos sabrán que hablé contigo y no conseguí nada*”, p. 90).

En un intento desesperado por convencer a Ignacio, Juana está dispuesta a llegar al ruego de rodillas, pero el joven introduce un giro irónico que resulta bastante revelador de la consciente diferenciación que establece Ignacio entre ciegos y videntes, pues invalida para los ciegos un simple gesto muy frecuente en las relaciones sociales y, mucho más aún, en el lenguaje. Ignacio pretenderá siempre romper los lugares comunes que se estrellan contra su ceguera. Para él, el arrodillamiento es un gesto como tantos otros, que igualmente no ve y que, por tanto, carece de valor para un ciego. A pesar de todo, Ignacio decide permanecer en el centro, pero antes hace una advertencia a Juana que resultará reveladora para el resto de la obra: el mundo idílico en el que ellos pretenden vivir le repugna y la crispación ante el mismo le resultará inevitable: *“Hacéis mal negocio. Porque vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos. Pero yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo en un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos...Ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad, y que es horroroso..., porque no sabemos lo que es. Yo os voy a traer guerra y no paz”* (p. 90). Es una profecía que se cumplirá.

En fin, cuando ella le pregunta qué desea, él revela la hondura de su anhelo:

“¡Ver! Aunque sé que es imposible (...). Aunque en este deseo se consuma estérilmente mi vida entera, ¡quiero ver! No puedo conformarme. No debemos conformarnos. ¡Y menos, sonreír! Y resignarse con vuestra estúpida alegría de ciegos (...)” (p. 90).

“Ver” equivale a “ser libre”, a poder andar libremente sin la ayuda de ningún objeto y sin que peligre su integridad, a poder ser él mismo quien guíe su vida y no su familia o la prisión a la que llaman colegio. La ceguera lo convierte en un ser preso de sí mismo y, por tanto, aislado y atormentado.

Este grito de rebeldía, tan unamuniano, y que va más allá de la razón, paraliza a Juana, que no sabe reaccionar ante la entrada de Carlos, que la llama; y éste, desconcertado por la falta de respuesta, realiza un gesto insólito en el centro: *“Carlos pierde su instintiva seguridad; se siente extrañamente solo. Ciego. Adelanta indeciso los brazos, en el gesto eterno de palpar el aire, y avanza con precaución”* (p. 91). Este gesto final es un signo visual de todo lo que va a suceder y Juana, movida por la compasión hacia Ignacio, deja de responder a la llamada de su novio.

En el **acto segundo**, la transformación del centro se presenta de inmediato. Simbólicamente, los *“copudos árboles”* y el *“frondoso follaje que da al ambiente una gozosa*

claridad submarina” (p. 73) en el acto I, se han convertido en “árboles (...) *Que muestran ahora el esqueleto de sus ramas*” y en el suelo “*abundan las hojas secas*” (p. 92). También en la acotación observamos cómo “*el aire mustio*” de Elisa contrasta con el “*aire risueño*” de los jóvenes en la primera escena de la obra (p. 73). Ya con estos cambios se nos previene del giro que ha tomado la vida en el centro. De este modo, si antes todo estaba impregnado de alegría y felicidad, ahora vamos a encontrarnos con un panorama muy distinto: la preocupación y la desconfianza ha nacido entre ellos.

La primera escena consiste en un diálogo entre Carlos y Juana que evidencia que algo no marcha bien entre ellos y que la confianza que antes pudiera existir (“*Siempre nos dijimos nuestras preocupaciones...*”, p. 92) ya prácticamente ha desaparecido. Carlos, e incluso el mismo don Pablo, se muestran preocupados por “*la situación que ha creado... Ignacio*” (p. 92): “*los muchachos [están] más reservados, menos decididos que antes*” (p. 93). Y hasta Carlos está llegando a conocer sentimientos antes impensables en el seno del centro: “*desprecio*” (p. 93), palabra que enuncia y que provoca asombro en Elisa, lo cual demuestra que se trata de una palabra tabú. Hay también un aspecto, expresado en la acotación, que indica la pérdida de seguridad entre los internados: en el acto primero unos perciben la presencia de los otros y son capaces de identificarse; ahora, apunta la acotación, “*el enlace parece haberse roto entre los ciegos*” (p. 93) y ya no pueden percatarse de sus respectivas presencias.

A continuación, Carlos comenta a su novia el plan que va a llevar a cabo respecto a Ignacio. Puesto que las tentativas para la adaptación de Ignacio por medio de la amistad y la amabilidad han resultado un fracaso (“*Ignacio nos ha demostrado que la cordialidad y la dulzura son inútiles con él (...). Responde a la amistad con la maldad*”, p. 93), Carlos propone iniciar otra táctica: “*¡Tendrá guerra!*” (p. 93). Esta expresión de Carlos es un anticipo de lo que sucederá al final de la obra, cuando éste adopta las mismas palabras de Ignacio. En este caso no se trata de una expresión idéntica, pero sí muy similar: “*Yo os voy a traer guerra y no paz*” (p. 90). A la persuasión va a suceder el enfrentamiento, que en este acto será aún dialéctico: “*Sólo nos queda un camino: desautorizarle ante los demás por la fuerza del razonamiento...*” (p. 94). Carlos intentará este procedimiento antes de llegar a la violencia física final. Sin embargo, el enfrentamiento dialéctico producirá un efecto inverso al esperado: será Ignacio quien venza a Carlos. Esto es porque Carlos parte desde una posición desacertada: él no admite ser convencido por nadie porque se siente poseedor de la razón (“*La razón no puede fracasar, y nosotros la tenemos*”, p. 94). Es ésta una frase clave en la obra y que nos conduce a uno de los temas

preferidos por Buero: la verdad no es algo que se posee, sino que se conquista constantemente a fuerza de dudas y replanteamientos.²³

Concluye esta escena con una frase de claro sentido bélico y que resulta premonitoria: “*Nos hemos quedado solos para combatir, Juana. No desertes tú también*” (p. 94).

La escena segunda es colectiva: aparece Ignacio acompañado por varios compañeros, y va a ser éste el momento en el que se produzca el enfrentamiento entre Carlos e Ignacio. A pesar de ser una escena colectiva, los personajes que llevan la voz cantante son los protagonistas, mientras que los demás desempeñan la función de coro. En esta es escena se produce la derrota dialéctica de Carlos. Ignacio, que “*ha acentuado su desaliño*” (p. 94), reitera su negativa a considerarse igual a los demás hombres: “*¿Para qué fumar? ¿Para imitar a los videntes?*” (p. 95).

En su conversación con sus compañeros, Ignacio se limita a narrar anécdotas monotemáticas: sus tropiezos y su temor a los mismos, la vergüenza sufrida ante una caída, etc. Su obsesión llega a tal extremo que no cuenta con otro tema de conversación más allá de este anecdotario que está minando la confianza de sus compañeros y que los hace sentirse inferiores a los videntes. Y en esta reflexión incluye también unas palabras que podríamos considerar una alusión social: “*Intenté comprender por primera vez por qué estaba ciego y por qué tenía que haber ciegos. ¡Es abominable que la mayoría de las personas, sin valer más que nosotros, gocen, sin mérito alguno, de un poder misterioso que emana de sus ojos...!*” (p. 95). De aquí podemos deducir que el autor hace clara referencia a las desigualdades humanas y sociales, que hacen afortunados a unos y desgraciados a otros desde el momento mismo sus nacimientos. En este momento llega Miguel, quien expone la “*idea genial*” que se le acaba de ocurrir: la vista es una ilusión y los únicos seres normales y realistas que existen son los invidentes, que no padecen esa alucinación (p. 96). Descubrimos en este pasaje el verdadero origen del humor de Miguel: es un humor de raíz trágica que le sirve para acallar sus dudas, hecho del cual se percata el ávido Ignacio (“*Tú has sabido ocultar entre risas, como siempre, lo irreparable de tu desgracia*”, p. 97). Carlos se incorpora a esta reunión y se empeña en afirmar la similitud entre los ciegos y los demás. En este momento, expone sus argumentos en defensa del centro: ciegos y videntes pertenecen al mismo mundo, todos tienen las mismas oportunidades en la vida (estudios, deporte, distracciones...), todos se casan (argumento de peso que se recalca a lo largo de toda la obra es que la igualdad llega hasta el extremo de que existen incluso matrimonios entre ciegos y videntes), todos son igualmente o más desgraciados que ellos (cojos, paralíticos, tuberculosos, víctimas de guerras...).

Ignacio se levanta y parece que va a marcharse, además que es interpretado por Carlos como un punto a su favor, el primer paso hacia su inminente victoria. Pero no se trata de eso. Ignacio se levanta para tender una rampa que disuelva la confianza y la seguridad de Carlos, cuyo exceso de confianza va a provocar una situación que va a poner de relieve su duda a la hora de andar apresuradamente hacia Ignacio cuando descubre que éste ha cambiado una mesa de sitio y la ha colocado en su camino para que tropiece y siembre la duda en sus compañeros.

“ *IGNACIO: Muy seguro estás de ti mismo (...).*

(Ha tomado por su tallo el velador y marcha (...) al centro de la escena.

Allí lo coloca suavemente, sin el menor ruido). (...).

CARLOS: (...).

IGNACIO: Confías demasiado. Tu seguridad es ilusoria...No resistiría el

tropiezo más pequeño (...). (...El velador se encuentra

exactamente en la línea que le une con Carlos). ” [p. 99].

Carlos cae en la trampa que Ignacio ha utilizado para demostrar la indefensión en que todos se hallan y el carácter artificial del centro (“*Aquí todo está previsto*”, p. 99), y lo que parecía que iba a ser victoria de Carlos se torna en la primera victoria de su contrincante (“*¡Un tanto para Ignacio!*”, p. 100). El segundo triunfo de Ignacio tendrá lugar cuando éste invalide la teoría del amor que antes expresó Carlos: “*Pero esa maravilla no pasa de ser una triste parodia del amor entre los videntes! Porque ellos poseen al ser amado por entero. Son capaces de englobarle en una mirada. Nosotros poseemos...a pedazos*” (p. 100). Y, finalmente, la tercera derrota dialéctica de Carlos se produce cuando Ignacio ofrece una razón que justifica, al margen del sentimiento amoroso, el matrimonio entre don Pablo y doña Pepita: “*Doña Pepita y don Pablo se casaron porque don Pablo necesitaba un bastón (...); pero, sobre todo (...), por una de esas cosas que los ciegos no comprendemos, pero que son tan importantes para los videntes. Porque... ¡doña Pepita es muy fea!*” (p. 101). La entrada de doña Pepita, que ha oído esto disimuladamente, interrumpe la discusión y pone orden en el salón. Pregunta a Ignacio que cuándo va a dejar el bastón, “*¿no ve a sus compañeros cómo van y vienen sin él?*” (p. 102). Y de nuevo Ignacio combate las frases hechas, vacías de sentido, al contestarle: “*No, señora. Yo no veo nada*” (p. 102).

Al quedar solos Carlos e Ignacio, el primero confiesa que está a punto de agredir al otro, lo cual anticipa ya también el final. Queda claro, por tanto, que ni la apelación a la amistad ni el razonamiento han resultado exitosos con Ignacio (“*No discutiremos nada! No hay acuerdo*

posible entre tú y yo”, p. 104). Ignacio no admite el diálogo y no hace otra cosa que proclamar la verdad en voz alta, como una obsesión:

“ *IGNACIO: (...) Este centro está fundado sobre una mentira (...).*

CARLOS: ¿Qué mentira?

IGNACIO: La de que somos seres normales. ” [pp. 103-104]

No hay acuerdo e Ignacio afirma su intención, que es una amenaza: “*Hablaré lo que quiera y no renunciaré a ninguna conquista que se me ponga en mi camino*” (p. 104).

Toda la escena es soportada por Carlos con contención y resistencia, con no pocas ganas de recurrir a la violencia (“*Engarfia las manos. Se contiene*”, p. 104), por eso prefiere marcharse.

Juana y Elisa entran luego e Ignacio, que está solo, oculta su presencia y las escucha. Esta escena ofrece un paralelo con un del primer acto, en la que también participaban las dos jóvenes. Ahora las sensaciones son más extremadas: si antes Elisa tenía una impresión negativa de Ignacio que Juana no compartía, ahora directamente lo odia porque le ha arrebatado a su novio (“*¡Le odio! ¡Le odio!*”, p. 104; “*Me ha quitado a Miguelín y nos quitará la paz a todos*”, p. 105) y Juana está casi convencida por él y su ideología (“*No se propone nada. Sufre...y nosotros no sabemos curar su sufrimiento. En el fondo es digno de compasión*”, p. 105). Este odio de Elisa hacia Ignacio y esta lejanía con respecto a su intención se muestra de manera evidente cuando observamos que Elisa siente su presencia, que no ha anulado su poder de presentimiento. Durante toda la escena, Juana no advierte la presencia de nadie en el salón, pero Elisa, aunque no es consciente de ello, presiente que hay alguien cerca (“*Me parecía...*”, p. 105; “*Se para junto a Ignacio, que no respira...*”, p. 105); “*Engarfia las manos en el aire. Mas de pronto comienza a volverse lentamente hacia Ignacio, sin darse cuenta todavía de que siente su presencia*”, p. 105). En cambio, Juana sí está cayendo en sus redes y, horrorizada, Elisa se marcha llorando y queda en escena Juana, momento que Ignacio aprovecha para descubrirse. En esta última escena del acto, Ignacio su amor a Juana. Es una escena paralela a la última del acto primero; tanto es así que hasta llegan a repetirse algunas expresiones:

“ *JUANA: ¡Guerra nos has traído y no paz!*

IGNACIO: Te lo dije...(...) En este mismo sitio. Y estoy venciendo...

Recuerda que tú lo quisiste. ” [p. 107]

Ignacio se ha sentido comprendido por primera vez en su vida y proclama su sentimiento: “(...) *¡Pero yo no quiero una mujer, sino una ciega! ¡Una ciega de mi mundo de ciegos, que comprenda! ...Tú. Porque tú sólo puedes amar a un ciego verdadero, no a un pobre iluso que se cree normal!*” (p. 107). Ignacio la abraza apasionadamente y, en ese momento, entran don Pablo y Carlos. De nuevo se da la repetición del final del acto anterior, en el que llegaba Carlos solo y Juana se debatía entre él e Ignacio; ahora ya parece haberse decidido. Carlos es ahora un hombre doblemente atacado: como representante de la institución y como novio de Juana.

El final vuelve a ser plenamente simbólico: Juana es conducida fuera de la escena (casi raptada) por Ignacio, que, por primera vez, anda sin ayudarse del bastón para no hacer ruido y delatar así su presencia:

“ *(Ignacio, con el bastón levantado del suelo, conduce rápidamente a Juana hacia la portalada. Sus pasos no titubean; todo él parece estar poseído de una nueva y triunfante seguridad)* ”. [p. 108]

El amor ha proporcionado a Ignacio seguridad y confianza en sí mismo, elementos de los que hasta el momento había carecido.

Llegamos, de esta manera, al **último acto** de la obra; en el que se va a producir el violento desenlace de la misma. Observamos mediante la primera acotación que se ha producido un cambio de escenario y ahora se encuentran en otra estancia del centro. Aparecen Carlos y Elisa, ambos abandonados por sus parejas, pero con unas actitudes muy dispares ante ese hecho: Elisa sufre mucho, pero Carlos se niega a sufrir porque “*no ocurre nada*” (p. 111), “*Juana no ha dejado de quererme*” (p. 110). Pero la influencia de Ignacio ya se ha extendido por todo el centro y ha llegado hasta el mismo Carlos, que ha cambiado su aspecto físico: ya no va “*pulcramente vestido*” como en el primer acto, sino con “*la camisa desabrochada y la corbata floja*” (p. 109).

La escena siguiente quizás sea la más importante de toda la obra; se trata de otro diálogo entre los dos principales antagonistas masculinos y viene a ser la continuación, esta

vez sin coro, de su anterior conversación en el acto segundo. Exponen de nuevo sus razones, pero con connotaciones nuevas. Ante la petición de Carlos de que abandone el centro, Ignacio responde que no lo hará y se muestra muy preocupado por los demás (“*¡Los compañeros, y tú con ellos, me interesáis más de lo que crees! Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera (...)*”, p. 113). Por primera vez aparece también como portador de la esperanza hacia el futuro y no como mero destructor de las ilusiones de los demás. Sin duda, es esa seguridad nacida del amor de Juana la que lo ha hecho evolucionar. Afirma Buero que un altruismo envuelve a los protagonistas al final de la obra: Ignacio arde en amor por los demás, a quienes ha dañado tanto, y Carlos se identificará con el hombre que acaba de asesinar hasta el extremo de hacer suyas sus palabras, como veremos más adelante.²⁴

Igual que hizo al final del primer acto con Juana, manifiesta ahora a Carlos su deseo de ver, que trata de contagiar al otro, bajo el resplandor de las estrellas (“*Pues yo las añoro, quisiera contemplarlas (...) ¡Es imposible que tú - por poco que sea - no las sientas también!*” (p. 114).

Para el momento en el que Ignacio trata de convencer a Carlos de la tremenda limitación que sufren, Buero ha utilizado un recurso dramático de gran fuerza, al hacer que las luces del escenario vayan decreciendo hasta la oscuridad absoluta. Así, el autor consigue que el espectador interiorice por un momento la experiencia permanente de los ciegos y quede implicado físicamente en las vivencias de los seres de ficción. A este recurso lo llama Doménech *efectos de inmersión*, y constituyen la aportación técnica más original de todo el teatro de Buero Vallejo, y una de las más originales de todo el teatro del siglo XX. Buero propone con estos efectos de inmersión introducir al espectador en el mundo de los personajes; romper los reflejos condicionados del espectador, resultado de tantas representaciones teatrales anteriores; sorprender al espectador, sacarlo de sus casillas para que pueda tomar conciencia del mensaje trágico que se le pretende transmitir.

Mientras tanto, la acción continúa y nosotros participamos de ella sumidos en la misma oscuridad que aqueja a los personajes: ahora somos ciegos como ellos. Pero, si el espectador ha sido puesto bajo el influjo de Ignacio porque siente la misma ceguera que él, también Carlos, a su pesar, lo experimenta y rechaza, dice la acotación, “*la involuntaria influencia sufrida a causa de las palabras de Ignacio*” : “*Te comprendo, sí, te comprendo; pero no te puedo disculpar*” (p. 115). Entonces acusa al otro de no querer ver, sino morir, a lo que Ignacio responde afirmativamente: “*Puede que la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión...*”.

Esta desesperación de Ignacio hunde sus raíces en lo más profundo de la cultura española. Recuerda a fray Luis de León en muchas de sus expresiones, a la locura de don Quijote y, sobre todo, al unamuniano “sentimiento trágico de la vida”. Ignacio es un personaje empapado de desesperación y esperanza de lo imposible. Ya habíamos aludido a la dimensión metafísica de esta obra. Efectivamente, en *En la ardiente oscuridad*, Ignacio es un ser que oscila entre la esperanza y la angustia, y que se preocupa por la búsqueda de la autenticidad del hombre, por hallar el sentido de la existencia humana, por la libertad, por las limitaciones humanas, por la temporalidad...

Carlos también tiene razones para su contrincante. Si éste desea morir, él lucha por la vida, de la que hace un canto apasionado: “*¡Yo defiando la vida! (...) Porque quiero vivirla a fondo, cumplirla; aunque no sea pacífica ni feliz. Aunque sea dura y amarga*” (p. 115). Se deja entrever de nuevo con estas palabras la semilla plantada por Ignacio: Carlos adora la vida, aunque sabe que no es un camino de rosas, menos aún para ellos. Antes había defendido la felicidad completa y su condición de seres completamente normales. Pero Ignacio desenmascara a su oponente: él lucha por la vida, pero, sobre todo, quiere recuperar a Juana. Se hace evidente ahora aquí la otra rivalidad, aparte de la ideológica, existente entre Carlos e Ignacio: la amorosa, quizás más fuerte que la primera. Carlos reacciona violentamente y su conclusión lo muestra decidido a resolver esa situación: “*Te marcharás de aquí sea como sea*” (p. 116).

La escena siguiente se desarrolla entre Carlos, don Pablo y su esposa, cada vez más preocupados por la influencia perturbadora de Ignacio.

Carlos responde con una mentira a una pregunta de doña Pepita, tal vez porque piense que esa respuesta errónea puede servirle de coartada tras cometer el crimen en el que parece que está pensando desde la escena anterior:

“ DOÑA PEPITA: (...) *¿Se fue ya Ignacio a acostar?*
CARLOS: *Sí...Creo que sí* ” [p. 116]

Pero él sabe perfectamente que eso no es así, pues Ignacio le anunció antes de marcharse que iría “*al campo de deportes. La noche está muy agradable y quiero cansarme un poco para dormir*” (p. 116). Resulta curioso, además, que Ignacio estuviera dispuesto a hacer deporte, cuando aún no había conseguido independizarse totalmente de bastón. También miente cuando don Pablo le pregunta: “*¿Y por qué no quiere irse?*” (P. 118). “*No lo sé*”, responderá

Carlos; pero sí lo sabe. Estas falsas respuestas dan valor a aquella afirmación de Ignacio: *“Este centro está fundado sobre una mentira”* (p. 103). Y sobre otra gran mentira, esta vez sólo conocida por Carlos y doña Pepita, quedará fundado mientras exista cuando se acepte como “verdad oficial” lo que no es más que una nueva falsedad: la muerte accidental de Ignacio.

La conversación entre estos tres personajes (Carlos, don Pablo y doña Pepita) comienza con la referencia por parte de doña Pepita a la asombrosa influencia de Ignacio sobre la gran mayoría de alumnos del centro (*“¿Usted cree posible que un solo hombre pueda desmoralizar a cien compañeros? Yo no me lo explico”*, p. 117); luego ella misma comenta que es tal ese seguimiento de los principios de Ignacio que incluso muchos alumnos llegan ya al extremo de despreocuparse por su atuendo (Carlos se siente aludido con esta afirmación); a continuación, Carlos responde a una pregunta de don Pablo con unas palabras que muy bien podrían haber sido de Ignacio, con lo que la influencia de éste se deja notar cada vez más en él (*“D.PABLO:...¿Qué saben ellos de la luz? // CARLOS:...Acaso porque la ignoran les preocupe”*, p. 117); y después Carlos afirma que Ignacio *“ha lanzado una semilla que ha dado retoños y ahora tiene muchos auxiliares inconscientes”* (p. 117), sin imaginarse siquiera que unos de esos “auxiliares inconscientes” es él mismo; por último, doña Pepita hace una declaración que, muy a su pesar, se verá al final de la obra que es errónea (*“Yo creo que esos retoños carecen de importancia. Si Ignacio, por ejemplo, se marchase, se les iría con él la fuerza moral para continuar su labor negativa”*, p. 117), pues efectivamente esos retoños que ahora están de parte de Ignacio, perderán fuerza, pero será quien ahora no demuestra nada (su favorito) quien parece ser que seguirá los pasos de Ignacio, según nos deja intuir la escena final de la obra.

El director pide a Carlos que trate de convencer a Ignacio para que abandone el centro y apostilla: *“Salvo que tenga alguna idea mejor...”* (p. 118). Probablemente no tenga aún esa otra solución muy decidida, pero es obvio que le ronda en la cabeza desde la escena anterior. No obstante, las palabras del director (*“¡Pues de un modo u otro tendrá que irse!”*, p.119), idénticas a las que él mismo pronunciara antes y la expresión *“piense usted en algún remedio. Confío mucho en su talento”* (cargada de trágica ironía y ambigüedad con respecto a la intención del director al pronunciarlas) son las que lo hacen decidirse por la solución definitiva: dar muerte a Ignacio simulando un accidente nocturno en el campo de deportes; el recurso a la violencia se le presenta como la única salida.

Carlos ejecuta su plan, pero no ha tenido en cuenta que doña Pepita, vidente, se halla en una sala con vistas al campo de juegos y, además, es una noche con luna y, por tanto, luminosa.

Doña Pepita, sola en escena, se acerca al ventanal y grita horrorizada por lo que ve fuera: Carlos ha matado a Ignacio. Con ello, observamos cómo la ideología del centro, igual que se muestra impotente para asumir la verdad, está dispuesta a recurrir a la violencia cuando el orden existente se tambalea.²⁵

Todos acuden tras el grito de la mujer y, esta penúltima escena, colectiva, servirá para la reconciliación de todos los personajes ante el cadáver de Ignacio: Miguel vuelve a unirse con Elisa y Juana vuelve con Carlos inmediatamente. La actitud de Juana ha sido muy criticada y resulta, cuanto, menos curiosa. Afirma Isabel Magaña²⁶ que en Juana el sentimiento de compasión es tan fuerte que se confunde con el amor, pero ella no sólo compadece, sino que ama a Ignacio con un amor compasivo. Así, Juana, novia de Carlos al empezar la obra, descubre un ser más digno de compasión y de amor en Ignacio y se une a él para aliviar su soledad. Pero, tras su muerte, es Carlos quien ha quedado solo y desvalido, como un nuevo Ignacio, y por eso vuelve tan pronto junto a él.

Destaca también de este momento el hecho de que el cadáver aparezca en escena e incluso en la acotación se nos indica cómo llevan su cuerpo al salón y lo colocan sobre el sofá. Buero afirma que él considera imprescindible el traslado del cadáver a escena no para provocar “la emoción del espectador por medio de su directo y macabro efecto, sino para situar allí al insobornable contrincante de Carlos, que obra sobre él como un Cid que ganase su batalla después de perder la de la vida. Ignacio termina el drama en realidad y condena a Carlos al castigo más inexorable de su crimen: el de pronunciar las palabras que sus labios yertos no pueden ya emitir. su presencia muda está cargada de una vida terrible y actuante, que no es ña fisiológica, sino la de la oscura e implacable supervivencia de su pensamiento”²⁷.

La causa de la muerte de Ignacio queda, por unanimidad y después de proponer varias hipótesis, establecida: ha muerto por accidente al caerse del tobogán cuando practicaba ese ejercicio a escondidas y sin la presencia de nadie. Pero el espectador puede empezar a intuir que hay algo más allá de esta teoría oficial: las continuas miradas de doña Pepita a Carlos delatan visualmente lo que en las última escena quedará explícito mediante palabras.

Por tanto, la obra no termina aquí, sino que falta una dura escena entre Carlos y doña Pepita en la que ésta revela al joven que lo ha visto todo. Es cierto que la vida en el centro se ha arreglado: “*La solución que antes reclamaba don Pablo...se ha dado ya (...) ¡Pero nadie esperaba...tanto!*” (p. 123).

Carlos finge no entender las palabras de doña Pepita y afirma que a partir de ese momento todo volverá a la normalidad: “*¡Vuelve la alegría a la casa! ¡Todo se arregla!*” (p. 123). Pero eso no es más que lo que él cree. No obstante, doña Pepita, maternal y a la vez sugerente, busca una confesión por parte del joven, pero se encuentra con una frialdad irónica, hermana de la de Ignacio.

En esta última escena se desarrolla una situación que hace al lector-espectador interpretar que el sentimiento de doña Pepita hacia Carlos va más allá del simple cariño maternal. Ya en una acotación del segundo acto se hace alusión a este cariño especial: “*El estudiante es para ella el alumno predilecto de la casa. Tal vez el hijo de carne que no llegó a tener con don Pablo...Acaso esté un poco enamorada de él sin saberlo*” (p. 102); pero nada de ello ha sido sugerido por el diálogo hasta este momento. Al igual que antes hizo Ignacio, doña Pepita le indica que sabe perfectamente que no sólo por el bien del centro Carlos ha matado a Ignacio, sino principalmente por un asunto más personal: “*El centro puede tener enemigos..., y las personas, rivales de amor*” (p. 124). Ahora Carlos reacciona más violentamente, quizás porque ve la verdad en lo que le cuenta la mujer:

“ *CARLOS: ¿Qué pretende? ¿Acreditar su sagacidad? ¿Representar conmigo el papel de madre a falta de hijos propios?*

CARLOS: ¡Déjeme! ¡Y no intente vencerme con sus repugnantes argucias femeninas!

DOÑA PEPITA: Olvida que soy casi una vieja...

CARLOS: ¡Usted es quien parece haberlo olvidado! ” [p. 125].

Carlos, con su reacción, evidencia que está afectado, pero al mismo tiempo cree haber triunfado; entonces doña Pepita le advierte: “*Pero usted no ha vencido, Carlos; acuérdesse de lo que le digo...Usted no ha vencido*” (p. 125). Con estas palabras se anticipa lo que el espectador confirmará con las últimas sentencias de Carlos al final de la obra.

El espectador quedará con la duda de si fue o no Carlos quien asesinó a Ignacio, pero el lector obtendrá esa confirmación al leer la acotación que describe la salida de doña Pepita de la sala: “*Engloba en una triste mirada al asesino y a su víctima, y sale por el chaflán*” (p. 125). En cambio, el espectador va a presenciar cómo Ignacio es quien resulta vencedor de esta batalla: se reencarna en su enemigo. Carlos va asemejándose a Ignacio primero en los gestos (“*...al fin no puede más y se despechuga, despojándose (...) de la corbata*”) y, finalmente, en sentimientos, pues expresa con idénticas palabras el deseo de ver las estrellas que antes había manifestado Ignacio:

“ CARLOS: ...Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales...(Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal.) ¡Al alcance de nuestra vista!..., si la tuviéramos...”. (p. 126)

“ IGNACIO: ... eso quiere decir que ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y que los videntes gozan de la maravilla de su presencia. Esos mundos lejanísimos están ahí. (Se ha acercado al ventanal y toca los cristales.), tras los cristales, al alcance de nuestra vista..., ¡si la tuviéramos! ” (p. 113).

A este recurso técnico lo llama Buero “ritornello”, y afirma que tiene la función de remarcar la irresolubilidad de las dudas ante los problemas humanos y, en cierto modo, viene a ser la respuesta a esas preguntas. Es decir, el “ritornello” de una frase clave o una situación clave denuncian la final persistencia de las cuestiones planteadas.²⁸ Se percibe claramente que Carlos se identifica con la manera de pensar de su adversario y, en lugar de conseguir que Ignacio moldease su comportamiento atendiendo a la “moral de acero del centro”, sucede todo lo contrario. Es decir, los demás alumnos eran quienes se habían acercado a Ignacio y Carlos es el que, definitivamente, quedará impregnado de las aspiraciones de Ignacio. De este modo, parece ser que todo comenzará de nuevo, pero ahora será Carlos quien se ocupe de la búsqueda de la verdad que antes obsesionaba a Ignacio y quien cargue con la desesperación que produce la esperanza de la verdad. Éste, en palabras de Doménech, es “el castigo por su delito: la respuesta a su *hybris*”²⁹; pues la fatalidad no es arbitraria y, tras la *hybris* (exceso, insolencia, pecado) viene la *némesis* (venganza, castigo, expiación)³⁰ Afirma Ruiz Ramón que ni Carlos ni Ignacio solos tienen en sus manos la solución del conflicto, de ahí el sentido del final de la obra: Carlos asesina a Ignacio para asumirlo, no para negarlo. Es una síntesis, no una exclusión.³¹ Otra obra en la que Buero utiliza la misma técnica, aunque con propósitos distintos, es *Historia de una escalera*. En su escena final, Fernando y Carmina hijos repiten unas frases que ya sus padres habían expuesto treinta años antes. Estos finales abiertos que nos ofrece Buero Vallejo pretenden hacer llegar al espectador la conclusión de que él tiene que participar activamente en la interpretación de la obra y, mediante la reconstrucción del

significado de la misma, debe extraer sus propias conclusiones. Se otorga al espectador la oportunidad de conocer las consecuencias de ciertos actos para que, así, busque los medios para evitar a tiempo las mismas cuestiones que los personajes no consiguieron evitar. Otras consecuencias de esta apertura final, concluye Iglesias Feijoo son, por una parte, que el dramaturgo no pretende transmitir al público una ideología concreta (es decir, el dramaturgo no se identifica con la forma de actuar de Carlos) y, por otra parte, que la esperanza es el último significado de toda tragedia que se precie.³²

Pasando al estudio de los **personajes**, cabría comentar que son tres los protagonistas de esta obra (Ignacio, Carlos y Juana) y otros tantos son personajes secundarios (Miguel, Elisa, don Pablo, doña Pepita y el padre de Ignacio), además de los componentes de un grupo que se caracteriza por una función plenamente coral (Andrés, Pedro, Lolita, Alberto y Esperanza). Analizaremos, por tanto, a los personajes protagonistas, pues otros como Miguel, don Pablo o doña Pepita han quedado caracterizados en líneas generales a lo largo de todo el comentario. Es posible el análisis de estos personajes gracias a las acotaciones, que proporcionan datos físicos muy precisos de los personajes, pero también gracias a sus palabras y maneras de actuar.

Podemos comenzar con el estudio de los protagonistas, de los cuales hay que señalar, en primer lugar, que el elemento principal para la consideración de Carlos e Ignacio es la total oposición en casi todos los planos de uno con respecto al otro (son dos personajes antitéticos), y esta antinomia no queda reducida a esta obra, pues casi en cada una de las obras de Buero hallamos a una pareja de personajes radicalmente opuestos entre sí, aunque con algo que los une, como ocurre en esta obra (a Carlos e Ignacio los asemeja el amor por Juana): Vicente-Mario (Encarna) en *El tragaluz*; Fernando- Urbano (Carmina) en *Historia de una escalera*, etc. En cada una de estas parejas antinómicas hallamos una rivalidad doble, semejante a la que se produce entre Carlos e Ignacio en *En la ardiente oscuridad*: la ideológica y la amorosa.

No obstante, la semejanza en particular de Ignacio con Mario radica en que comparten dos anhelos: el de la luz y el de la verdad. Mario, igual que Ignacio, quiere ver la luz, salir de la oscuridad que le proporciona la vida en el tragaluz, abandonar esa ceguera de la que no ha salido desde que llegó a la gran ciudad tras la guerra y con la que no pretende, ni mucho menos, conformarse. Además, Mario quiere gritar la verdad que durante tantos años ha escondido para no dañar a sus padres ni remover viejos recuerdos que ya eran tabúes. Pero en

un momento dado no le es posible mantener la ficción con la que ha crecido y decide revelar una verdad que todos saben (excepto el espectador), pero que todos callan: Vicente fue el culpable de la muerte de Elvirita. En *En la ardiente oscuridad*, la verdad, por dolorosa que sea, ha de prevalecer siempre sobre la mentira que tiene por objetivo la felicidad del individuo.

Ya de entrada nos topamos con la oposición entre Ignacio y Carlos, pues si bien en las acotaciones se nos presenta a un Carlos “fuerte y sanguíneo. Atildado indumento en color claro, cuello duro...”, Ignacio es descrito como un muchacho “delgaducho, serio y reconcentrado, con cierto desaliño en su persona: el cuello de la camisa desabrochado, la corbata floja, el cabello peinado con ligereza. Viste de negro...”. Vemos, por tanto, cómo los distinguen rasgos de constitución, de expresión y de vestimenta (muy importante y también con valor simbólico en la obra).

Encontramos también una oposición paralela a ésta entre don Pablo y el padre de Ignacio. Ambos se oponen, como sus hijos (don Pablo considera a Carlos y al resto de alumnos como hijos propios), no sólo físicamente, como observamos en la acotación:

“El PADRE entra con ansiosa rapidez, buscando a su hijo. Es un hombre agotado y prematuramente envejecido, que viste con mezquina corrección de empleado. Sonriente y tranquilo, le sigue DON PABLO, señor de unos cincuenta años, con las sienes grises, en quien la edad no ha borrado un vago aire de infantil lozanía. Su vestido es serio y elegante. Usa gafas oscuras”. (p. 78).

Ignacio es el polo opuesto de la institución. Su actitud se reduce al enfrentamiento desgarrado de un hombre con la tragedia que constituye su limitación física y que, con conciencia de la misma, el único fin al que dirige su vida es a su superación sin permitir que actúe sobre él conformismo alguno (“No puedo conformarme”). Es un hombre que anhela lo imposible, una utopía, pero que no se resigna y cesa en su empeño por superarse. Y este deseo de lo imposible lo convierte en un hombre que intenta ir más allá de la razón. No significa esto que caiga en el irracionalismo, pero se produce una reducción de la razón a sus límites mínimos. Lo único que Ignacio propone con su rebeldía es asumir la verdad y acabar con el engaño para alcanzar una vida menos amarga y dolorosa. No obstante, el conocimiento de esta verdad sólo conseguirá hacer desgraciados a sus compañeros.

No podemos definir a Ignacio con el término tradicional de “personaje plano” porque no se trata de un arquetipo invariable, sino de un personaje que evoluciona a lo largo de toda la

obra, que supera su individualismo y se encamina hacia la entrega a los demás. Pero no se trata de un paso desde un egoísmo cerrado a un altruismo sin más. Es cierto que Buero establece una dicotomía entre personajes egoístas y otros marcados por el altruismo y capaces de “soñar” un mundo mejor para todos³³, pero no es una actitud plenamente altruista, pues él actúa movido por el amor a Juana. Así pues, en él se aprecia una evolución notable y, de ser un hombre inseguro, atormentado y encerrado en sí mismo, pasa a adoptar una postura de seguridad en sí mismo y una apertura a los demás, aunque esto suponga su abocamiento a la muerte.

Atendiendo a la dicotomía que propone Doménech entre hombres activos y hombres contemplativos³⁴, podemos señalar que Ignacio es un hombre de acción y que Carlos, en cambio, es un soñador. Defiende la filosofía del centro, lo cual proporciona a sus compañeros evidentes progresos. No obstante, a pesar de ser un “iluso”, como lo denomina Ignacio, Carlos personifica la razón, pero esta razón se verá teñida de irracionalidad en el momento en que Carlos asesina a Ignacio por intentar establecer otro modo de vida. También es Carlos un personaje que evoluciona en la obra: comienza defendiendo la felicidad vital por encima de todo y estando poseído por la “moral de acero” del centro, pero ya prácticamente al final afirma que quiere vivir, aunque la vida sea dura y amarga.

De cualquier manera, no está entre los propósitos de Buero convertir estas diferencias entre Carlos e Ignacio en un mero pretexto para que podamos caer en la tentación de establecer una separación maniquea de ambos. Buero defiende la síntesis de estos dos modos de ver la vida, como ya hemos comentado en líneas anteriores.

Son numerosas las identificaciones que se han realizado de Ignacio con otros personajes de la literatura universal o española, e incluso con algunos personajes míticos. Ya hemos aludido a la influencia de Unamuno, así que nos centraremos ahora en las semejanzas de Ignacio con respecto a otros personajes como Edipo, Tiresias, don Quijote, Cristo, Max Estrella y Prometeo.

De Edipo adopta el anhelo de la verdad, la búsqueda apasionada de algo que va a suponer su perdición. Mediante el conocimiento de esta verdad, Edipo va a convertirse en un ser desgraciado hasta el punto de arrancarse sus propios ojos y quedar, como Ignacio, ciego. Ignacio, en cambio, parte de una situación atormentada y lo que busca es conocer una verdad que puede hacerle la vida más auténtica. Defiende el conocimiento de la verdad aunque no deja de ser consciente de su condición trágica.

La influencia de Tiresias puede mostrarse de manera más evidente. Ignacio es un ser que ve de otro modo, un “iluminado”, capaz de ver lo que los demás no aciertan a ver. En este

sentido, también guarda parecido con Max Estrella, protagonista de *Luces de bohemia* de Ramón M^a del Valle-Inclán, quien está en posesión de un conocimiento del verdadero estado de la realidad española y pronuncia palabras como: “*El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros*”.³⁵

Pero, tal vez, la alusión más clara en esta obra sea la que apunta a la actitud mesiánica de Ignacio, por lo que también se le ha relacionado con la figura de Cristo. Conforme su presencia en el centro se prolonga, Ignacio va ganando adeptos a su doctrina, es acompañado por sus compañeros, a los que relata historias y anécdotas personales, y a los que inculca el deseo de la visión y el sentimiento trágico por su ceguera. Esos alumnos van asemejándose a los discípulos que siguen al maestro, como los apóstoles siguieron a Cristo. De hecho, encontraremos en el texto alusiones referentes a ese carácter mesiánico de Ignacio: “*¡Y esa afectación de Cristo martirizado que emplea para ganar adeptos*” (p. 105); “*...la esperanza que yo os he traído*” (p. 114); “*Eres... ¡un mesiánico desequilibrado!*” (P. 115); “*la razón de tu misticismo*” (p. 116). Además, igual que Cristo, Ignacio será sacrificado por quienes se oponen a sus ideas y pretenden evitar que las difunda. Aun así, afirma Doménech, la actuación de Ignacio no deja de ser parcial, pues aparte de su conciencia lúcida, él es un ciego como los demás, y no un hombre superior como Cristo.³⁶

Y esta imagen de Cristo tiene como telón de fondo la de un mito anterior, pero profano: el mito de Prometeo, personaje que para aportar algún beneficio a los hombres, está dispuesto a arriesgarse y sacrificarse trascendiendo lo establecido.³⁷

Finalmente, en este enraizamiento mítico, podríamos aludir a las opiniones de diferentes críticos sobre la similitud entre esta obra y el mito de la caverna de Platón. De este modo, Ignacio trata de hacer salir a la claridad a sus compañeros, que permanecen atados en la oscura caverna y que sienten temor hacia el mundo exterior, hasta el punto extremo del deseo de matar a quien intenta desencadenarlos para hacerlos subir.³⁸

Podríamos continuar con una referencia al carácter simbólico de los nombres de algunos de los personajes de la obra, partiendo de sus significados.

Ignacio significa “como el fuego” y, efectivamente, éste es un personaje que afirma que está “*ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos...Ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad, y que es horroroso...*”(p.90).

Por su parte, *Carlos* significa “dotado de noble inteligencia”. Efectivamente, Carlos es un hombre noble que no busca otra cosa que el bien colectivo y su inteligencia, traducida en

razón y lucidez, constituye uno de sus instrumentos de lucha. Es una persona cabal (hasta que al final pierde la paciencia), racional, íntegra y que, por lo general, no se deja llevar por los impulsos. De hecho, su crimen no es un acto impulsivo, sino más bien algo premeditado y llevado a cabo en beneficio de sus compañeros y, por qué no, también de sí mismo.

Otro personaje que cuenta con un nombre significativo es *Juana*: “compasiva y misericordiosa”. Precisamente, ya hemos hecho referencia anteriormente a su carácter compasivo y su actitud ante Ignacio y Carlos en los diferentes momentos de la obra.

Resulta también paradójico el nombre de la mujer del director (doña *Pepita*), pues *José* (su homónimo masculino) significa “multiplicador (de descendencia)”. Este significado cuenta con un valor distinto si lo interpretamos de un modo u otro. Así, si tenemos en cuenta que doña Pepita no tiene hijos, la elección del nombre por parte de Buero resulta, cuanto menos, irónica. Pero, si seguimos el planteamiento que a lo largo de la obra se nos quiere hacer ver sobre la relación paterno-filial de don Pablo y doña Pepita con sus alumnos, entonces el nombre resulta totalmente objetivo y significativo. Esta segunda opción quizás sea la más acertada, pues la obra, en general, no cuenta con un tono irónico que pueda justificar la primera opción.

Por último, podemos aludir a un personaje coral de la obra que cuenta con un nombre parlante evidente: *Esperanza*. Es un personaje, al principio vital, alegre e incluso impertinente por su actitud infantil; pero en el último acto se siente desamparada, sola y angustiada (y necesita esa esperanza que sólo posee ya en el nombre). Su función en la obra puede ser entendida partiendo de este cambio de actitud o simplemente considerando que Buero la llama así sin ningún otro propósito, más que el de exponer de alguna manera una palabra que será también clave en el transcurso de la obra y para su entendimiento final.

Para concluir este apartado dedicado a los personajes podemos destacar que el ambiente de familiaridad que en un primer momento existe entre los personajes es ostensible con el uso de los diminutivos de nombres propios en los diálogos, como si efectivamente fueran considerados recíprocamente como hermanos: “*Elisita*” (p. 93); “*Miguelín*” (p. 93); “*Lolita*” (p. 79); “*doña Pepita*” (p. 81); “*Juanita*” (p. 94); y “*Carlitos*” (p. 116), que no posee valor de familiaridad, sino irónico porque lo enuncia Ignacio. El único nombre propio de protagonistas del que no hallamos diminutivo es Ignacio, algo lógico teniendo en cuenta que él no se incorpora a la vida familiar del centro.

Además del carácter familiar de los diminutivos, cabría señalar que doña Pepita, tal vez debido a su lenguaje, se nos presenta como una mujer un tanto cursi: “*Buenos días, señoritas.*

¿Dónde dejaron a sus caballeros andantes?” (p. 84); *“Hasta ahora, hijitas”* (p.85); *“Los chicos tienen derecho a su ratito de música...”* (p. 86); *“¡Buenas tardes, hijitos! Les encuentro muy alegres...”* (p. 101); *“Pues le voy a reñir por hacerles perder el tiempo de ese modo”* (p.101); *“Parece como si estuviera usted representando, querido Carlos...”* (p. 115). Pero esta aparente cursilería puede ser consecuencia de su afán de acercamiento a sus alumnos, a los que puede seguir creyendo niños y ante los que quiere representar la figura materna. Además, cuando mantiene la seria conversación final con Carlos tras la muerte de Ignacio, se aprecia una madurez elocutiva que ha estado ocultando a lo largo de toda la obra. Tal vez porque ahora no le habla como si de un niño se tratase, sino que ha adquirido conciencia de que es un hombre y como tal lo trata. Es más, él mismo se encarga de recordarle que ella no es su madre: *“¿Qué pretende? (...) ¿Representar conmigo el papel de madre a falta de hijos propios?”* (p. 125). Y esta madurez lingüística la llevará a enunciar una palabras que servirán al receptor para interpretar con más facilidad las palabras finales de Carlos: *“...cree haber vencido, y eso le basta. Pero usted no ha vencido, Carlos; acuérdesse de lo que le digo...Usted no ha vencido”*. (p. 125).

Nos hemos adentrado ya en el **análisis lingüístico** de *En la ardiente oscuridad*.

En primer lugar, y aparte de lo estudiado hasta ahora en relación con el lenguaje, habría que señalar que esta obra no está constituida única y exclusivamente como texto literario, sino que encontramos en ella un lenguaje muy ligado a la acción. De hecho, Buero, en el proceso de creación, no imagina textos, sino espectáculos. Aun así, Buero tenía en cuenta los elementos estéticos para la composición de su obra porque, como ya apuntamos al principio del comentario, la crítica social tenía que poseer cierta riqueza estilística para que resultara triunfante y permanente, es decir, que fuera comprensible no sólo circunscrita al momento en el que fue realizada y al que se refiere, sino más allá en el tiempo.

Señalaremos, por una parte, el lenguaje dialogístico de la obra y, por otra parte, el lenguaje de las acotaciones.

Cabe resaltar, en líneas generales, que la obra se nos presenta con un lenguaje sencillo, de fácil comunicación con el espectador y que no presenta problemas de recepción. Las cualidades más notables de este lenguaje son, desde el punto de vista literario, la pulcritud y la sobriedad expresivas. A pesar de esta sencillez, el lenguaje de Buero presenta a veces una falta de elasticidad y espontaneidad. Es, por tanto, una sencillez alcanzada mediante una cuidada elaboración.

Debemos apuntar también que esta sencillez ha rozado en ocasiones la vulgaridad, pero esa trivialidad de diálogo sirve, sobre todo, para reflejar el superficial optimismo de los ciegos en la escena coral del primer acto.

Habría que destacar también el hecho de que los diálogos resultan bastante dinámicos, pues las intervenciones suelen ser cortas, y las más extensas son las de los protagonistas en los momentos de más importancia. Abundan, en este sentido, las oraciones exclamativas, que resaltan la expresividad exagerada de los diálogos entre los personajes y, por tanto, la superficial alegría en la que viven perennemente estos personajes hasta la llegada de Ignacio. Luego, a partir de los momentos finales del primer acto y en los otros dos, las oraciones exclamativas seguirán apareciendo con frecuencia, pero ahora con un valor radicalmente opuesto: antes expresaban alegría, vitalidad; ahora, desesperación, angustia y enfado. Con todo, el número de exclamaciones será mucho más reducido que en el primer acto.

En cuanto al tono conversacional, podemos comentar que los diálogos reflejan el ambiente cordial y respetuoso entre los alumnos y el director hasta el momento en que comienza a ser efectiva la influencia de Ignacio. A partir de entonces, el tono cordial seguirá existiendo en todo momento hacia el director (jamás se rebelarán ante él), pero en el diálogo entre compañeros sí se produce una evolución. En la primera parte la actitud, como hemos mencionado, es de confianza, burla y complicidad, y así continuará durante los primeros momentos de Ignacio en el centro; pero este lenguaje se irá cargando poco a poco de tensión, hasta el punto de apreciarse una frialdad expresiva entre las originarias parejas de novios en el tercer acto. La presencia de Ignacio ha marcado tanto el ambiente del centro que ha quebrantado incluso los fuertes lazos sentimentales que entre sus habitantes existía.

En lo que respecta a las acotaciones, podemos señalar que éstas son abundantes a lo largo de la obra y que, en líneas generales, se limita a presentarnos el lugar de la acción detalladamente, los rasgos físicos más significativos de algunos personajes y los gestos y movimientos de los mismos. Pero esta descripción de acciones no revelarán aspectos de la forma de ser de los personajes, pues éstos se caracterizan, como dijimos, en la acción, con sus intervenciones y con su modo de actuar en el escenario.

El valor que las acotaciones alcanzan en la lectura de la obra es enorme. El texto representado ofrece, a simple vista, aspectos fundamentales del físico de los personajes (sobre todo, vestimenta) que en el texto literario no podríamos percibir de no ser por las acotaciones. Por este motivo las acotaciones de *En la ardiente oscuridad*, como en cualquier otra obra de teatro, son tan importantes; aunque quizás lo sean más aún en ésta, pues nos presentan

elementos escénicos que adquieren significación semántica y simbólica. Así pues, gracias a estas acotaciones, podemos ir siendo conscientes de la evolución que va sufriendo, por ejemplo, Carlos en su aspecto físico.

Otro elemento que podemos destacar en cuanto al lenguaje de las acotaciones es que el autor de la obra adopta en la misma una posición casi omnisciente, pues nos habla incluso de sentimientos y percepciones internas de algunos de los personajes: “*ELISA (...) no puede evitar un ligero estremecimiento*” (p. 83).

Finalmente, otros elementos también relacionados con la materia lingüística de este texto ya han sido analizados anteriormente (lenguaje de doña Pepita, uso de diminutivos, significado de los nombres propios...) o serán tratados a continuación (uso de los silencios), y, por lo tanto, no vamos a ocuparnos de ellos en este instante.

Podríamos centrarnos ahora en algunos aspectos de **técnica y construcción** de la obra para concluir este apartado dedicado al lenguaje de *En la ardiente oscuridad*.

Habría que comenzar destacando que la obra despunta por su gran plasticidad, pues en ella abundan las referencias a miradas y gestos reveladores (ej. la mirada de doña Pepita a Carlos al final debió ser muy significativa en el momento de la puesta en escena de la obra, puesto que esta expresión contaba con una connotación acusadora que debería delatar a Ignacio ante el público. Así, como hemos señalado anteriormente, si el lector podía servirse de las acotaciones para conocer la verdad de la muerte de Ignacio, el espectador carecía de esos datos, pero poseía el gesto para elaborar su conclusión final. Con una mirada que debió ser bella en escena concluye también *Historia de una escalera*, una mirada cargada de significados: esperanza, arrepentimiento, conciencia del fracaso... He aquí la riqueza plástica de las obras de Buero: en ellas, un gesto sí puede valer más que mil palabras.

Además, Buero incorpora a la intervención de sus personajes y a las acotaciones diversos elementos que contribuyen a dicha riqueza escénica: efectos musicales, sonoros, luminotécnicos... Es obvio que, a pesar de ser mencionados esos recursos en las acotaciones, la sensación que pudieran producir en el espectador sería infinitamente mayor que la efectuada sobre el lector.

Pasamos a analizar a continuación los rasgos del **espacio** y el **tiempo** en *En la ardiente oscuridad* para, con su estudio, dar por finalizado el comentario de esta primera obra de Antonio Buero Vallejo.

En cuanto al **espacio**, podemos subrayar que en esta obra nos encontramos con una unidad espacial (el centro) que se erige como un microcosmos social. La obra se construye sobre una dicotomía entre el adentro y el afuera, en la cual el mundo exterior, representado por Ignacio, se muestra como peligroso, mientras que el interior es el lugar de refugio y defensa de estos seres con respecto a todo lo que provenga de fuera.

En el texto se nos presentan dos estancias distintas del centro: en una transcurren los actos primero y segundo (*“Fumadero en un moderno centro de enseñanza: lugar semiabierto de tertulia para el buen tiempo. A la izquierda...”*, p. 73) y en la otra, el tercero (*“Saloncito en la Residencia...”*, p. 109). Estos lugares están amplia y detalladamente descritos al principio de los correspondientes actos, por lo que el lector puede hacerse una idea bastante acertada del aspecto del decorado en cuestión.

Esos lugares escénicos se acompañan por algunos otros de carácter extraescénico que, a pesar de ser mencionados con frecuencia, no aparecen en escena, como las zonas de juegos (Ignacio muere precisamente en este espacio extraescénico y es una zona que doña Pepita está contemplando en el momento en que sucede la tragedia), la calle (se hace referencia a ella, sobre todo, en la primera escena de la obra), etc.

Como ya hemos referido, la descripción del espacio en las acotaciones es detallada y, además, nos muestra la funcionalidad simbólica de las diferencias escénicas que se van produciendo en la obra. Así, por ejemplo, hallamos diferencias entre el decorado del primer acto y el segundo: a pesar de tratarse de un mismo lugar, éste presenta en cada uno de esos actos apariencias divergentes, ya que en el primero se ven por la ventana *“las ramas de los copudos árboles”* y en el segundo esos árboles *“muestran ahora el esqueleto de sus ramas”*, lo cual tiene una fuerte carga simbólica: ha desaparecido la alegría y la vitalidad que antes existía en dimensiones astrales en el centro. Y, en el tercer acto, además de tratarse de un lugar distinto, advertimos que estamos ante una *“noche estrellada”* (el espectador sí ve las estrellas que los personajes sólo intuyen).

Queda referirnos, con respecto al espacio, al problema que el autor de la obra de teatro debe considerar como cuestión nunca resuelta y dedicarse, por ende, cada vez más a ella: la relación entre el escenario y la sala de espectadores. Uno de los mecanismos que Buero utiliza para conseguir esa conexión y la implicación del espectador con los personajes son los efectos de inmersión, a los que ya hemos prestado atención anteriormente. En *En la ardiente*

oscuridad, el efecto de inmersión empleado es el apagado de luces en un momento en el que los personajes hablan precisamente de la sensación que produce la oscuridad extrema y el desconocimiento por parte de los videntes de la misma. Con esta extinción de la luz, Buero pretende unificar las sensaciones de los espectadores y la de los personajes; quiere conseguir que público y fuerzas actantes configuren un ente único; busca una complicidad entre estos colectivos para que, mediante el conocimiento del objeto de discusión (la ceguera), el público (en su mayoría, vidente) tenga formada una opinión con la que poder juzgar a los personajes y tomar posturas ante sus actitudes: apoyar la ideología de Ignacio y, por tanto, condenar el crimen de Carlos, o apoyar a Carlos y justificar, con ello, este crimen como condición *sine qua non* para seguir viviendo con felicidad y armonía.

Para analizar el **tiempo** de *En la ardiente oscuridad* serán convenientes las referencias al tiempo histórico, al tiempo representado y al tiempo de la representación (unas dos horas, aproximadamente).

La acción de la obra está ubicada en los años de plena posguerra española (años 40), aunque no aparecen referencias históricas que nos concreten una época u otra. A pesar de estas deducciones, la realidad es que se trata de una obra que podría pertenecer a cualquier período histórico, pues prácticamente ninguno de ellos podría escapar a la crítica que aquí ejecuta Buero Vallejo.

En cuanto al tiempo representado podríamos afirmar que, aunque en el texto no aparece ninguna datación ni ninguna alusión temporal, salvo la del comienzo del curso que suponemos que es septiembre, la acción se desarrolla a lo largo de pocos meses. Hallamos elementos que nos indican algunos aspectos temporales, como el cambio sufrido por los árboles (de verano a otoño), el cambio de un lugar a otro del centro provocado por el cambio de temperaturas (en el primer acto se encuentran en un “*lugar semiabierto de tertulia para el buen tiempo*”, lo cual nos hace deducir que ya en el tercer acto se traslada la escena a un saloncito porque el invierno está cerca y las temperaturas son más bajas que en los actos anteriores). Entonces, el primer acto transcurre durante una mañana de septiembre en la que tiene lugar el comienzo del curso escolar; el segundo abarca un fragmento de tarde (“*¡Buenas tardes, hijitas*”, p. 101; “*Van a dar las tres y aún no han ido a ensayar...*”, p. 101); y, finalmente, el tercer acto se desarrolla durante una noche estrellada.

Concluimos, por tanto, que estamos ante una obra lineal o, siguiendo la terminología de Doménech, de movimiento en espiral.³⁹ Lo iterativo (repetición de las palabras de Ignacio)

representa este aspecto cíclico-espiral. Además, esta ciclicidad implica que la obra tenga un final abierto, pues Carlos adopta una nueva personalidad que puede conllevar una nueva trama. Así pues, esta apertura sugiere que la vida continúa más allá de la bajada del telón.

Otros elementos que podemos relacionar con el tratamiento del tiempo (aunque guarda también relación con el lenguaje) son las pausas y los silencios. Las pausas entre actos en esta obra no sólo constituyen un componente con la mera función pragmática de permitir el cambio de decorado y ofrecer un descanso al público, sino que sirven para poner en marcha su capacidad crítica y hacerle reflexionar sobre lo que se le acaba de plantear en escena, que es, es definitivas cuentas, el propósito del teatro de Buero: “proponer un par de horas de reflexión y de pasión”.⁴⁰

Por su parte, los silencios (representados gráficamente con puntos suspensivos) también poseen una fuerte carga sugestiva de valores semánticos variados: vacilación, timidez, pudor, expectación, obstinación, confusión, etc. (“*Pero...mi familia...*”, p. 81).

Contemplamos, de esta manera, que Buero respeta las **reglas aristotélicas** del espacio, el tiempo y la acción, pues hemos observado que el espacio es único (aunque conste de dos escenarios diferentes): el centro de enseñanza; el tiempo, a pesar de que varios días o varias semanas separan un acto de otro, también puede ser considerado como único, ya que cada acto representa un período temporal breve y el tiempo pasa entre actos; y en la acción también existe unidad, pues no hay acción secundaria (la pareja de Miguel y Elisa no alcanza ese rango a lo largo de la obra), con lo que dicha acción se reduce a la lucha de dos fuerzas contrapuestas que proponen distintos caminos de alcanzar la felicidad, la libertad y la superación de los límites humanos.

Por todo lo hasta aquí expuesto, no atrevemos a afirmar que *En la ardiente oscuridad* es una obra bien construida y que en Buero hallamos a un excepcional dramaturgo tanto por su tratamiento del espacio escénico y la plástica textual, como por su capacidad para crear formas escénicas originales. Y podemos finalizar, además, sosteniendo que, a pesar del mayor reconocimiento de otras obras buerianas como *Historia de una escalera* o *El tragaluz*, *En la ardiente oscuridad* se erige como una de las obras más representativas del teatro de Antonio Buero Vallejo. En ella, la primera de sus producciones dramáticas, aparecen ya las claves de toda su obra y consideramos, por este motivo, que es una composición que merece mayor

atención y reconocimiento y, sobre todo, ser tenida más en cuenta a la hora de introducir al lector en la obra general de Buero Vallejo. Además, en ella encontramos por primera vez uno de los temas fundamentales e imprescindibles en Buero, omnipresente prácticamente a lo largo de toda su trayectoria dramática: la ceguera (no aparece ni en *Historia de una escalera* ni en *El tragaluz*, por ejemplo).

La falta de luz es una constante del teatro bueriano y, con ella, Buero persigue concienciar a sus espectadores en particular y a la sociedad española en general de que todos estamos ciegos, que no conocemos la verdad de lo que sucede a nuestro alrededor y, lo peor, que no tenemos interés alguno en conocerla por temor a poner fin así a una ilusoria felicidad que se nos pretende inculcar desde fuera. Ante eso, proclamará siempre Buero, todos tenemos que abrir los ojos...

NOTAS

¹ Antonio Buero Vallejo, “La tragedia”, en *Obra completa II*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 632-662, p. 646.

² Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. XI.

³ Antonio Buero Vallejo, “Sobre mi teatro”, ob.cit., pp. 427-430, p. 429.

⁴ Antonio Buero Vallejo, “Acerca de mi teatro”, ob.cit., pp. 458-459, p. 458.

⁵ Antonio Buero Vallejo, “Sobre mi teatro”, ob.cit., pp. 427-430, p. 427.

⁶ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. XIII.

⁷ Antonio Buero Vallejo, “Sobre mi teatro”, ob.cit., pp. 427-430, p. 428.

⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 378

⁹ Antonio Buero Vallejo, “La tragedia”, ob.cit., pp. 632-662, pp. 646-647.

¹⁰ Antonio Buero Vallejo, “La tragedia”, ob.cit., pp. 632-662.

¹¹ Antonio Buero Vallejo, “La tragedia”, ob.cit., pp. 632-662, p. 634-635.

¹² Antonio Buero Vallejo, “Comentario de *En la ardiente oscuridad*”, ob.cit., pp.331-338, p.336

¹³ Ricardo Doménech, “Hablando con Buero Vallejo”, *Sirio*, nº 2, (2-4-1962), p. 4.

¹⁴ Antonio Buero Vallejo, “La ceguera en mi teatro”, ob.cit., pp.430-432, p. 430.

¹⁵ Antonio Buero Vallejo, “Sobre mi teatro”, ob.cit., pp.427-430, p. 429.

- ¹⁶ Antonio Buero Vallejo, “Sobre *En la ardiente oscuridad*”, ob.cit., pp.447-449, p. 448.
- ¹⁷ Antonio Buero Vallejo, “Sobre teatro”, ob.cit., pp. 690-693, p. 692.
- ¹⁸ Antonio Buero Vallejo, “Acerca de mi teatro”, ob.cit., pp. 458-459, p. 458.
- ¹⁹ Edición utilizada para el análisis del texto: Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994
- ²⁰ Antonio Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 51.
- ²¹ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit, p. 82.
- ²² Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, VII, en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 855
sacado de: Luis Iglesias Feijoo, ob.cit, p. 59.
- ²³ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit, pp. 61-62.
- ²⁴ Antonio Buero Vallejo, “Comentario de *En la ardiente oscuridad*”,ob.cit.,pp. 331-338, p.336
- ²⁵ Ricardo Doménech, ob.cit., p. 62.
- ²⁶ Isabel Magaña Schevill, “Introducción” a *Dos dramas de Buero Vallejo*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1967, p. 10 **sacado de:** Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. 67.
- ²⁷ Antonio Buero Vallejo, “Comentario de *En la ardiente oscuridad*”,ob.cit., pp.331-338, p. 337
- ²⁸ Antonio Buero Vallejo, “El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo”, ob.cit., pp. 408- 412, p. 410.
- ²⁹ Ricardo Doménech, ob.cit., p.62.
- ³⁰ Antonio Buero Vallejo, “La tragedia”, ob.cit., pp. 632-662, p. 640.
- ³¹ Francisco Ruiz Ramón, ob.cit., pp. 346-347.
- ³² Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. 6.
- ³³ Antonio Buero Vallejo, “Comentario de *En la ardiente oscuridad*”,ob.cit., pp.331-338, p.336
- ³⁴ Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Castalia, 1980, p. 24.
- ³⁵ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. 79.
- ³⁶ Ricardo Doménech, ob.cit., p. 60.
- ³⁷ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. 80.
- ³⁸ Luis Iglesias Feijoo, ob.cit., p. 82.
- ³⁹ Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed.cit., p. 19.
- ⁴⁰ Antonio Buero Vallejo, “Autocrítica de *En la ardiente oscuridad*”, ob.cit., pp. 323-324, p.323.

BIBLIOGRAFÍA

- BUERO VALLEJO, Antonio, *Obra completa*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, 2 v.
- -----, *En la ardiente oscuridad*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.
- -----, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de Ricardo Doménech, Madrid, Castalia, 1980.
- -----, *Historia de una escalera*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 2000.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973.
- DOWD, Catherine Elizabeth, *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1974.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.
- PACO, Mariano de, *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.