

La «técnica funcional» y el teatro de Buero Vallejo

POR

FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA

La variada y compleja serie de problemas que suscita el teatro de Buero Vallejo, desde muy diversos puntos de vista, hace que hoy día sea uno de los autores más atendidos por cierto sector de la crítica contemporánea. No por eso quedan resueltos temas muy sugestivos como pueden ser los de orden técnico, sorprendentemente menos estudiados que aspectos más palpitantes o sobresalientes como pueden ser los temáticos o ideológicos. Y no por ser estos últimos más interesantes que los estrictamente escénicos, dado, sobre todo, que el teatro de Buero, en su conjunto, ofrece toda clase de calidades en las que colaboran tanto el contenido como los procedimientos formales.

De otro lado, puede asegurarse que los secretos técnicos del teatro —ya sea de Buero o de cualquier otro dramaturgo— deben merecer siempre especial atención, en tanto en cuanto que están enlazados con el contenido de la obra y sirven para potenciar de manera determinada el mensaje o la corriente espiritual que, a través de la trama, nos ofrece al espectador o al lector.

Es significativo también, y en cierto modo curioso, que no se hayan atendido, con el mismo interés con que se discute y polemiza en torno a los temas, los problemas técnicos que plantea la dramaturgia bueriana, sobre todo teniendo en cuenta la personal preocupación por estas cuestiones, tantas veces llevadas al artículo o al comentario por

el propio Buero Vallejo. Y, dicho sea al mismo tiempo, con tanto acierto como agudeza y penetración, propios de quien tan bien conoce el fascinante mundo de la escena y sus problemas.

Por ello es interesante y justificado volver un poco la mirada hacia los aspectos puramente formales de su teatro y, conectándolos con el significado de la obra, advertir una vez más la calidad de su producción y contribuir en una pequeña medida al mejor conocimiento del estilo de este autor contemporáneo.

El propósito del presente artículo es observar uno solo de los aspectos escénicos del teatro bueriano: el constituido por la que él mismo ha llamado —por no hallar otro nombre mejor— técnica funcional, que ya, con motivo del estreno de *Madrugada*, ocupó el interés del dramaturgo en un muy interesante «Comentario» (1).

La clara aversión de Buero hacia esta técnica como único modo de paliar o mitigar la derrota que el teatro sufre ante el cine en la actualidad, no impedirá al autor años más tarde servirse de tal técnica funcional en un determinado y muy preciso sector de su obra dramática, especialmente en *Un soñador para un pueblo* y en *Las Meninas*.

Con frecuencia se ha señalado esta actitud, aparentemente contradictoria, como una especie de vacilación artística y literalmente como una contradicción, pero, en esencia, tal hecho no puede ser tan fácilmente demostrado.

Vista en su conjunto la fecunda obra del autor de *Historia de una escalera*, se nos ofrece como extraordinariamente variada en cuanto a procedimientos formales, expresión lingüística, problemas temáticos o ideológicos, ambientales, etc. Sin embargo, pueden advertirse, a pesar de ello, ciertas líneas maestras que presiden, como preocupaciones constantes, toda su brillante ejecutoria teatral a través de los años.

En el terreno de la técnica escénica, este variado cuadro cobra un especial significado, ya que la diversidad de procedimientos es una de las notas más visibles de su teatro, habida cuenta de la constante búsqueda que Buero va realizando a lo largo de su producción en torno a este problema.

No ha sido una sola la ocasión en que el autor, de forma teórica, ha planteado el tema de los procedimientos o montajes escénicos en torno a sus propias creaciones. Una frase suya tan clara como que «en actividades sujetas a procesos intuitivos como las artísticas, ningún camino debe ser condenado» (2), es bien significativa de la apertura a

(1) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Comentario a *Madrugada*», Alfil, Madrid, 1954.

(2) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Sobre teatro», *Agora*, 78-79, mayo-agosto, 1963, página 12.

distintos vientos o tendencias que el autor observará con toda claridad en la práctica. Y es que en realidad, antes o después, Buero ha terminado por servirse de técnicas objetivamente dispares, aunque en todos los casos hayan servido para la propia expresividad de su obra en un mismo sentido de compromiso con sus ideas.

En este terreno, puede considerarse el «Comentario» a *Madrugada* intensamente revelador. De dos formas puede interpretarse este breve trabajo, ya que, si lo consideramos en su momento, advertimos que sus postulados están basados en una ejecutoria firmemente ajustada a procedimientos escénicos que podríamos denominar «clásicos».

Pero visto a posteriori, el «Comentario» a *Madrugada* se convierte en un documento singular y polémico, ya que su aversión a determinados recursos plásticos, visuales, imaginativos en conjunto, y en especial su actitud ante la técnica funcional, se han visto a la postre aparentemente contravenidos por la propia actitud de Buero en obras posteriores como *Un soñador para un pueblo* y *Las Meninas* de una manera clara y palpable, y en otras muchas de forma esporádica o de menor importancia.

Claro está que afirmaciones como la siguiente permiten al autor ensayar y buscar incansablemente los recursos más adecuados para cada momento. Escribía Buero en el «Comentario» citado: «Creo que en el teatro cabe todo y que ninguna técnica puede rechazarse como declaradamente antiteatral desde el momento en que, dentro de todas y cada una de ellas, se han escrito obras perdurables de la escena» (3). Tal consideración está puesta en práctica a lo largo de su obra, ya que podemos encontrar dramas desde el punto de vista técnico —entre otros— tan distintos como *Madrugada* y *El sueño de la razón*.

En todo caso, se pone de manifiesto la preocupación del autor por el mundo de las formas como bien ha señalado Doménech, cuando advierte que «para Buero Vallejo cada obra constituye, primera y fundamentalmente, un problema de formas dramáticas» (4). La característica de sus innovaciones sin aspavientos y el respeto a la tradición, de la que parte, son las notas que presiden esta constante búsqueda de expresividad entre los más variados procedimientos escénicos.

Es la técnica funcional uno de los recursos modernos más practicados y de los que, en cierta manera, se ha abusado en busca de una especial agilidad narrativa que quiere reproducir la técnica cinematográfica. El mismo Buero, al comentar su extensión en nuestro teatro,

(3) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Comentario», cit., pág. 83.

(4) RICARDO DOMÉNECH: *El teatro de Buero Vallejo*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1973, pág. 34.

delimita los que podríamos considerar elementos fundamentales de esta técnica escénica: «Simultaneidad en la escena de lugares de acción no simultáneos en la realidad, alternativa rápida o indefinida sucesión en cuadros, multiplicidad de acciones secundarias y discontinuidad temporal sin trabas...» (5).

Nada pues tan ajeno a la concepción clásica del teatro y a las tan traídas y llevadas tres unidades, que Buero respeta, con resultados satisfactorios, en *Madrugada*. Pero no por esto se produce una contradicción, como Cortina —por ejemplo— ha advertido, entre opinión y teatro en este autor cuando de ella se sirve. Señala Cortina que «existe en Buero una diferencia entre teoría y práctica. Sus acotaciones sobre la escenografía, el vestuario, las luces, el sonido, etcétera, muestran la gran atención que presta a elementos físicos de toda clase. Es indiscutible que la comprensión de sus dramas sería parcial de tomar en consideración el diálogo exclusivamente, pues su teatro no consiste solamente en el "arte de la palabra", sino en el combinar armoniosa y artísticamente imagen, sonido y palabra» (6).

Sin estar en absoluto desacuerdo con lo que Cortina señala, sí creo que en lo que a técnica funcional se refiere no existe esa contradicción establecida. La opinión de Buero sobre este procedimiento cinematográfico es literalmente la siguiente: «Yo me inclino a suponer que si una parte —sólo una parte— del teatro de hoy adopta sin vacilación la técnica funcional no lo hace, o rara vez lo hace, por una profunda necesidad interna, sino porque intenta con ello reconducir a las salas de la comedia a los extensos públicos que el cine ha monopolizado, por el astuto procedimiento —aunque se haga con plena buena fe— de copiar en lo posible el rápido ritmo narrativo del cine y su movida distribución en secuencias» (7).

Podría, a raíz de esta opinión, argumentarse que Buero se contradice o por lo menos se adocena entre los que, luchando contra el cine, se lanzan a la técnica funcional como único procedimiento de reconquistar al público del cine para el teatro, cuando en sus dos obras, *Un soñador* y *Las Meninas*, superpone o simultanea lugares, interrumpe las acciones principales con episodios secundarios y modifica y altera las unidades a su gusto.

Pero tal opinión sería marcadamente superficial y la ligereza constituiría su única motivación. Pienso que Buero Vallejo, al servirse de

(5) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Comentario», cit., pág. 84.

(6) JOSÉ RAMÓN CORTINA: «Una feliz contradicción de Buero Vallejo», *Roman-cé Notes*, XI, 1970, pág. 265.

(7) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Comentario», cit., págs. 84-85.

la técnica funcional en estas dos obras, lo hace por eso mismo que él llama —antes lo hemos leído— «una profunda necesidad interna», y no por una contradicción que invalide en la práctica unas ideas tan interesantemente expuestas en la teoría y con tan acertado como objetivo juicio, en torno a las complejas relaciones entre cine y teatro.

En realidad, las observaciones sobre *Madrugada*, en las que se ponía en duda la necesidad de la técnica funcional en nuestro teatro, surgen como defensa de la propia obra y su ajuste a las tres unidades en un momento en que éstas aparecen totalmente olvidadas por nuestros autores. *Madrugada* era para su autor una «defensa con la que se trata de contribuir al equilibrio saludable entre las diversas tendencias técnicas, precisamente por creer en las virtudes de dicho equilibrio y encontrar peligroso para el teatro el posible crecimiento, al calor de ciertas modas actuales, de la tendencia a construir las obras dentro de una técnica libre que, a falta de adjetivo más apropiado, podemos llamar funcional» (8).

Ante observaciones como ésta, en la que se avisa de un peligro notable y claro, y algunas otras manifestaciones como que «sueños, luces de colores y otros efectos, son cosas gratas al principiante y como recursos del texto, no me parecen, en general, buenos» (9), dejan en suspenso al lector y al espectador que examina o se enfrenta con obras como *Un soñador para un pueblo* o *Las Meninas*.

Pero planteemos la cuestión en otro terreno. Es en el campo de lo temático o genérico donde precisamente puede encontrarse la respuesta a esta serie de supuestas contradicciones. Obsérvese que el rasgo común que preside las dos creaciones de que venimos hablando, es el de ser históricas. Esta sola clasificación ya despeja algunas incógnitas al tiempo que aclara otras. Doménech ha establecido las líneas maestras por las que se rige el teatro de Buero en esta parcela, por él denominada «proceso a la historia de España» (10), y constituida por un *Soñador para un pueblo*, *Las Meninas* y *El sueño de la razón*. La naturaleza del teatro histórico de Buero, fijada por este crítico y considerada no como un simple escenario o telón de fondo donde transcurren los hechos, sino como una serie de obras en que nos muestra el sentido nuestro pasado «poniendo frente a frente el orden moral y el orden de la historia» (11), es la que da pie para considerar que la técnica funcional empleada en

(8) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Comentario», cit., pág. 83.

(9) ANTONIO BUERO VALLEJO: «A propósito de *Aventura en lo gris*», *Teatro* (revista Internacional de la Escena), 9, septiembre-diciembre, 1953, pág. 39.

(10) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 127.

(11) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 128.

este teatro es una exigencia interna, profunda y totalmente justificada por el propio contenido de tales creaciones.

Si consideramos los problemas que un teatro así planteado puede suscitar al espectador y, sobre todo, pretende hacer sentir al lector u oyente, una técnica de cambios y contrastes que abarque distintas acciones y tiempos es estimable y puede considerarse plenamente justificada. Señala Doménech que el teatro de Buero es de esos que poseen «la posibilidad excepcional de *rehacer* el pasado histórico en un escenario, y de que todo un pueblo, ante esa recreación, pueda interrogarse acerca de ese su pasado y de su destino» (12).

Esa meditación sobre el pasado, sobre los distintos problemas políticos, sociales o culturales, la exposición de las relaciones tan complejas entre los personajes que tienen en su mano el poder y el destino de los demás y aquellos que los sirven en busca de un bien común, o, por otro lado, su enfrentamiento a la inteligencia artística o genial de personas que han pasado a la posteridad, son algunos de los temas o motivos que dan cuerpo al contenido de las creaciones buerianas que comentamos.

Observemos, por ejemplo, *Un soñador para un pueblo*, que, como se sabe, plantea la reacción de los madrileños ante las, para Buero, nobles innovaciones del marqués de Esquilache, ministro de Carlos III. La opinión de Esquilache va haciéndose notar a lo largo de la obra y, al tiempo, el pueblo de Madrid va siendo del mismo modo presentado al espectador, a través de frecuentes intervenciones que interrumpen, por decirlo de una manera plástica, el transcurso de los hechos acaecidos en el gabinete de trabajo de Esquilache. Para dar forma a este contenido, Buero se sirve de una superposición escénica. En un giratorio sitúa el gabinete del ministro que se alternará con una vista de El Pardo y el gabinete de Palacio donde transcurre la segunda parte.

Delante de este giratorio, Buero sitúa la calle, donde tiene lugar ese otro plano expresivo que representará el pueblo por medio de embozados, galanes, majas, etc. Frente a ella, un balcón ocupado por dos o una mujer servirá muchas veces para llamar la atención sobre distintos problemas que en la calle van teniendo lugar.

Quedan así enfrentadas plásticamente las dos fuerzas que dan sentido a la obra y que representan la lucha histórica entre innovación y tradición, eje de un largo sector temporal de nuestra cultura.

Así planteado, se explica cómo unos recursos técnicos, que en un momento para Buero no tenían especial significación, cuando el tema

(12) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 129.

lo requiere, tienen ya plena vigencia o sentido, y no sólo por su planteamiento general, sino también por un sinnúmero de pormenores que potencian activamente la necesidad y el acierto del empleo de la técnica funcional.

En efecto, son muchas las veces en que, a lo largo de la obra, se intercambian los planos soñador-pueblo, de forma que no constituyen en ningún momento compartimentos estancos. En este sentido arrojan mucha luz, por ejemplo, las relaciones entre Esquilache y Fernandita, sus constantes conversaciones y su frecuente idéntico punto de vista. Pero esta presencia de una figura del pueblo en el contexto del Marqués no es sino un rasgo argumental permanente y, por ello, nada esporádico.

No podemos decir lo mismo de numerosos contactos entre gabinete y calle, que hablan en el mismo sentido de interrelación, pero que están enfocados desde un punto de vista más físico, haciendo funcionar plenamente la técnica de superposición de acciones y lugares. En este sentido son significativos momentos como aquel en que el farolero enciende la luz de la calle (pág. 271) (13), efecto que es percibido desde el interior del gabinete, o cuando estos mismos focos de luz son apagados violentamente. En ellos, Cortina ha visto cierto simbolismo, relacionado con el «leit motiv» bueriano de la luz-oscuridad (14). Dejando a un lado tales implicaciones, aunque sin olvidarlas, lo que está claro es que estos efectos estilísticos sólo pueden ser obtenidos al utilizar la expresiva técnica de simultaneidad de lugares.

También el Ciego, que aparece y desaparece constantemente en escena, nos ofrece un singular conjunto de matices, sólo posibles en un planteamiento escénico como éste. La interrupción de la conversación entre Esquilache y Ensenada del principio de la obra (pág. 217) con la presencia y voz del Ciego en la calle, es muy significativa, sobre todo porque sus pronósticos son oídos por los políticos que conversan en el gabinete de Esquilache. También en esta figura se han observado, por Domenech en esta ocasión (15), implicaciones tan interesantes como la consideración de una especie de oráculo a la manera del teatro clásico, materializado en el *Piscátor* de Torres Villarroel, que ofrece el invidente personaje. En otras ocasiones, su presencia silenciosa es bien significativa. Así, durante el diálogo entre Esquilache y Fernandita de la primera parte, el Ciego tiene una entrada en la calle únicamente para, silencioso, aposentarse. Otras veces, su función es mucho más simple,

(13) Citamos por ANTONIO BUERO VALLEJO: *Teatro selecto*, Escelicer, Madrid, 2.^a edic., 1972.

(14) JOSÉ RAMÓN CORTINA: *El arte dramático de Buero Vallejo*, Ed. Gredos, Madrid, 1968, pág. 74.

(15) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 144.

como, por ejemplo, en la ocasión en que da la fecha del día (pág. 232) o cuando, también en la primera parte, sirve para separar con su intervención escenas que ocurren en el gabinete sucesivamente. En la segunda, su presencia va teniendo similares objetivos, algunos tan felices como la escena en la que se le encomienda la iniciación del nuevo día (pág. 293): «“Mueras” y “vivas” lejanos animan la noche y van aumentando la intensidad conforme vuelve, lentamente, la luz diurna. Con la misma lentitud pasa de la segunda derecha a la segunda izquierda, como si fuese él quien trajese el nuevo día, el CIEGO.»

Esta y la escena final en que se oye la voz del invidente anunciando su *Piscátor* «con el pronóstico confirmado de la caída de Esquilache», son quizá los momentos en que el humilde personaje sugiere un especial sentido. Son muchos los significados que se le podrían atribuir a este personaje, reflejo en ocasiones de la voz del autor, pero lo que sí se puede asegurar es que su existencia no tendría ni posibilidad ni razón de ser sin la técnica funcional, en la que juega papel tan fundamental.

Podrá advertirse que tales procedimientos escénicos son necesarios en una obra histórica de una manera clara, si se considera que, en ésta en particular, lo que se pretende es representar ante el espectador una serie de hechos simultáneos y acaecidos en distintos lugares. Pero esta finalidad que, por momentos, se nos aparece cada vez más clara, no tendría el menor interés si no advirtiésemos, y por lo mismo gozásemos, de numerosas consecuencias estéticas que revisten de calidad esta obra de Buero.

Recuérdese a este respecto el momento de la primera parte en que Esquilache y Fernandita dialogan (pág. 230). Al ser preguntada la muchacha por el Marqués si ama a alguien, hay en la calle una entrada de Bernardo el Calesero, que ella lógicamente no ve. Pero una acotación del autor nos indica que «se exalta». El hacer coincidir el desarrollo del tema, tan delicado para la muchacha, con la presencia en escena del personaje implicado directamente en tal diálogo, no deja de tener un sentido de oportunidad que, ante el espectador, se traduce en una muda contestación clara e indudable.

Al lado de estos efectos, tan ricos y tan expresivos, y en cierto modo frecuentes, son también destacables las alternancias de todos los escenarios con que terminan ambas partes de la obra. En estos rápidos intercambios finales no puede verse sino el deseo del autor de hacer coincidir en los momentos finales de las dos partes, poco antes de caer el telón, los dos caminos que, a lo largo de la obra, han sido distanciados. Hacerlo de una manera material y total no es posible en ningún modo, pero aproximarlos por obra de ese dominio de los tiempos y

los lugares que tiene el dramaturgo, es lo pretendido y logrado en esencia por el autor en esta magnífica obra.

No queremos alargarnos más en pormenores que irían nuevamente confirmando nuestra conclusión, por creer de más interés el examen de la otra creación que venimos citando, *Las Meninas*. En ella, lo que en *Un soñador* estaba en esbozo, queda plasmado con plenitud.

Ya Doménech señala que «la forma de *Las Meninas* es de las más perfectas del teatro de Buero, quizá la que revela mayor dominio de la escena» (16). Con ello, se advierte claramente que destaca, en la impresión de conjunto ofrecida por toda la producción del dramaturgo, esta obra marcadamente singular por sus especiales procedimientos técnicos.

Se ofrecen al espectador, al tiempo, distintos lugares donde simultáneamente se van desarrollando los hechos que se suceden en la obra. Así, hay en el centro del escenario, aunque sin posibilidad de ser simultaneados, dos lugares que representan la casa y el obrador de Velázquez. Ante ellos, se desenvuelve la calle, y dos balcones, uno perteneciente a la casa del pintor y otro al Alcázar, al lugar donde habitan las infantas y las meninas. Todavía un lugar del Palacio, donde se detienen camino del obrador a hablar el Rey y sus servidores, ampliará notablemente los escenarios en que se desarrolla la obra.

Ni que decir tiene que en este mundo múltiple de la escena juegan un papel importante los modelos de Esopo y Menipo, con cuyas figuras de una manera plástica e intencionadamente evocadora se inicia la obra.

De ellos dos, Martín juega el papel extraordinario y sugestivo de presentar los hechos tal y como van a transcurrir, integrándose plenamente en la brechtiana teoría del distanciamiento, tan apropiada para esta obra histórica vivida en el presente. Martín consigue con sus observaciones devolvernos al tiempo actual y sentir desde aquí el proceso a que la época se ve sometido. El otro, Pedro, más inmerso en la realidad argumental, jugará un papel fundamentalmente ideológico, pero sin especial relevancia dentro de los procedimientos técnicos. Obsérvese que la distinta función de estos dos hombres —cuya materialización artística es paralela— sólo es posible porque la técnica funcional lo permite, como permitía en *Un soñador* las distintas intervenciones del Ciego, por muchas razones también brechtiano y productor de cierto distanciamiento.

En la obra, la sucesión de personajes en los distintos lugares es marcadamente alternante y rápida al principio, ofreciéndonos desde la

(16) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 150.

casa de Velázquez, los dos balcones y la misma calle, una rápida sucesión de hechos que centran al espectador en la problemática planteada por Buero Vallejo.

La coincidencia de personajes en uno y otro balcón, al comienzo de la obra, sus constantes intercambios, las distintas y consecutivas apariciones de Velázquez, como protagonista fundamental, en su balcón, su casa, la calle o el obrador, conceden una extraordinaria agilidad narrativa, indispensable para dar a conocer al espectador la sucesión de hechos históricos que le preparan para entender el proceso a Velázquez, llevado a cabo en la segunda parte. Tanto lo entendemos así, que nos parece ésta la explicación más clara del empleo por Buero de la conocida como técnica funcional en esta obra.

También se aprecia aquí, al igual que en *Un soñador*, cómo muchas de las interrupciones o intromisiones de una acción en otra se hallan plenamente justificadas y valoran la obra al objeto de obtener determinados efectos estéticos de indudable categoría. En este sentido, la segunda parte está plagada de expresivas llamadas de atención sobre una acción secundaria que descarga el sentido de la principal. Así ocurre en el inicial diálogo entre Velázquez y Felipe IV (pág. 419), que se ve interrumpido por el diálogo y presencia de la infanta María Teresa en su balcón, consiguiendo de este modo desviar la atención del espectador en momentos en que pintor y rey llevan al extremo del recelo y la desconfianza su conversación. Estos efectos no dejan de ser plenamente expresivos de intenciones estilísticas claras y encaminadas a suspender al espectador en los momentos de la máxima tensión.

Otras veces, personajes en silencio son muy sugestivos de sentimientos difíciles de plasmar en palabras y menos de llevar a escena o representar con absoluta claridad. Destaca a este respecto la escena siguiente a la antes comentada, en la que la presencia en la calle de Velázquez es seguida desde su balcón con recatado interés por la infanta María Teresa (pág. 420). Similar disposición había tenido lugar en la primera parte, al presenciar la infanta desde el mismo lugar una embarazosa conversación entre Velázquez y doña Marcela en la calle (pág. 352), que luego explicará las reacciones de ambas en el final proceso a Velázquez.

Todos estos efectos estilísticos que podemos considerar de indudable valor expresivo, sólo son posibles gracias a esta técnica funcional, que en algunas ocasiones (págs. 340 y ss.) reviste especiales características, sobre todo cuando hace funcionar a personajes en los dos balcones, al tiempo que se desarrolla en la casa de Velázquez todo un largo

diálogo, rara vez interrumpido por las figuras situadas en aquéllos, pero permanentes en su actitud contemplativa y contemplada.

Lo conseguido por la presencia ante el espectador de lugares distintos, pero simultáneamente ante él, no sólo ofrece agilidad, sino que lejos de crear una complejidad expositiva, va aclarando toda una serie de procesos mentales indispensables de ser conocidos y tenidos en cuenta.

En el teatro de Buero, ya lo hemos visto en la actitud del Ciego de *Un soñador para un pueblo*, el silencio es a veces tan significativo como el diálogo. ¿Cómo no recordar a este respecto personaje tan curioso como el dominico de la inquisición que con su mutismo permanente sugiere tantas cosas al espectador y al lector, como ha señalado cumplidamente Doménech? (17). En ese mismo sentido, aunque en terreno bien distinto, es también muy sugestiva la función del balcón de casa de Velázquez que esconde el cuadro de la Venus, provocador del proceso final. El espectador jamás lo ve, pero intuye con las admiraciones de los personajes que suben a la estancia velazqueña, su contenido, su belleza y sus magníficas calidades artísticas. Parece como si Buero quisiera darle un valor especial, en ocasiones como ésta, a la palabra, superior en expresividad a la propia presencia ante la vista del espectador del polémico cuadro. También esta vez es la técnica funcional la que ha servido para potenciar tales efectos.

Son muchos más los aspectos y momentos que podríamos señalar como muy representativos de cuanto venimos diciendo. Pero ya no interesa sino apuntar hacia una conclusión en la que confirmamos lo que venimos esbozando en el trabajo. Hacemos así merced al lector, al tiempo que le instamos a que compruebe personalmente cómo la técnica funcional tiene en Buero Vallejo un sentido de profundidad que la justifica sin reservas. Sentido especialmente motivado por la temática histórica que le obliga a desarrollar la sucesión de episodios complejos y contradictorios en un mismo escenario, con el fin de elaborar con más claridad su proceso a esa también compleja y contradictoria historia de España. Puede así Antonio Buero Vallejo seguir realizando con acierto ese «lúcido y complejo análisis de la vida española individual y socialmente considerada y de la condición del ser humano» (18) que viene llevando a cabo en sus obras a lo largo de los últimos veinticinco años.

Murcia, abril, 1975

(17) RICARDO DOMÉNECH: *Op. cit.*, pág. 160.

(18) Así resume la labor de Buero MARIANO DE PACO en su artículo: «Historia de una escalera, veinticinco años más tarde», *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pág. 398.