

BUERO VALLEJO EN LA TRANSICIÓN. UN TEATRO DE LA INCERTIDUMBRE

SIMONE TRECCA

Università degli Studi Roma Tre

La Dama.- La historia del Caimán pasó hace muchos años: en 1980. [...] A mí, al recordarla, me parece a veces estar en aquellos años inciertos y no en el presente...

(Antonio Buero Vallejo, *Caimán*)

RESUMEN:

El presente trabajo reúne el análisis comparado de las tres obras de Buero Vallejo estrenadas durante la época de la transición (*La detonación*, *Jueces en la noche*, *Caimán*), con el fin de estudiar los rasgos que las caracterizan como un teatro capaz de representar las nuevas cuestiones planteadas a raíz del final de la dictadura. La experimentación continua de técnicas de interiorización y perspectivización, pese a la paulatina disminución de los llamados efectos de inmersión y al abandono de la fórmula del teatro histórico, supone en esta fase un desarrollo hacia una poética de la memoria como proceso que pone de manifiesto las incertidumbres del presente y conforma un teatro de la pregunta, un drama abierto.

PALABRAS CLAVE:

Buero Vallejo; *La detonación*; *Jueces en la noche*; *Caimán*; Transición; Memoria.

RIASSUNTO:

Il presente lavoro raccoglie l'analisi comparata delle tre opere di Buero Vallejo messe in scena per la prima volta durante l'epoca della transizione (*La detonación*, *Jueces en la noche*, *Caimán*), al fine di studiarne le caratteristiche come creazioni teatrali in grado di rappresentare le nuove sfide sorte alla fine della dittatura. La sperimentazione continua di tecniche di interiorizzazione e prospettivismo, nonostante la graduale diminuzione dei cosiddetti effetti di immersione e l'abbandono della formula del teatro storico, implica in questa fase lo sviluppo di una poetica della memoria intesa come processo che evidenzia le incertezze del presente e forma un teatro della domanda, un dramma aperto.

PAROLE CHIAVE:

Buero Vallejo; *La detonación*; *Jueces en la noche*; *Caimán*; Transizione; Memoria.

Preámbulo

A pesar de reconocer la profunda unidad del teatro del autor, dentro de unas líneas de desarrollo muy concretas y coherentes, me pareció oportuno, a la hora de proponer un tema para este homenaje, centrarme en una época específica de la trayectoria vital y dramática de Buero Vallejo: vital, para intentar contribuir a trazar una semblanza del autor ante la situación de España, a partir de un momento especialmente difícil para la una y el otro; dramática, en la medida en que el clima político y cultural del país durante los años de la transición pudo repercutir en la escritura del autor, haciendo que ciertos rasgos caracterizadores, en general, de su obra, adquirieran mayor o menor peso en su teatro del momento.¹ No se me ocultan las trampas ínsitas en la pretensión de delimitar a nivel cronológico tanto la etapa histórica y social en sí como, sobre todo, los supuestos efectos de la misma en el proceso creativo de Buero; es por tanto oportuno aclarar, de entrada, que no es mi intención proceder a tal neta demarcación temporal, sino, al contrario, proponer una visión de conjunto de unas obras cuya composición posiblemente resulte influida por el que, a toda luz, debe considerarse un paradigma de la historia social, política y cultural de España.² Para ser más explícito: si bien es cierto que considero necesario abordar desde esta óptica, cuando menos, las tres piezas escritas y estrenadas entre 1975 y 1982,³ de ninguna manera opino que estas puedan estudiarse como una posible trilogía de la transición,

¹ Como afirman Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco en la introducción a su edición de la *Obra Completa*, Buero tiende «a la creación de un teatro total, que conjugue palabra y grito, gesto y máscara, vigilia y sueño, realidad y alucinación, visión y oscuridad... Con todo ello se origina una obra que desde el principio estaba movida por propósitos que no variarían a lo largo del tiempo. Unidad en lo profundo y variedad en el desarrollo pudieran servir de notas caracterizadoras» (en A. Buero Vallejo, *Obra Completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. 1, pág. 15). Mariano de Paco, además, ha venido rastreando la presencia de unas constantes (si bien en evolución) tanto formales como simbólicas ya a partir de las primeras obras compuestas y estrenadas por Buero, aunque no deja de confirmar que a partir de *El sueño de la razón* (1970) «se acentúa lo que el autor ha denominado “interiorización del público en el drama”, desarrollo de los efectos de inmersión, con la que se busca recuperar “la interioridad personal al lado de la exterioridad social”» («Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 52). Creo, como escribe con acierto Virtudes Serrano, que se trata de «una dramaturgia en continuo avance integrador. Condición esta de su teatro que dificulta la clasificación de su producción, a pesar de los intentos de hacerlo que se han llevado a cabo desde distintos presupuestos» («Introducción», en A. Buero Vallejo, *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 9-64, pág. 23).

² Sobre el teatro en España durante los años de la transición, véase, al menos, el trabajo (con oportunas referencias bibliográficas) de Mariano de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?», *Anales de Literatura Española*, 17, 2004, págs. 145-158.

³ *La detonación* (estr. 1977); *Jueces en la noche* (estr. 1979); *Caimán* (estr. 1981).

pues no tienen suficientes rasgos comunes y privativos y, sobre todo, presentan características que las unen de forma inequívoca tanto a las inmediatamente anteriores como a las posteriores.⁴ Ni, desde luego, entiendo que las obras compuestas después de esa fecha deban considerarse, por contraste, como un teatro de la democracia por simples razones cronológicas.⁵

La muerte de Franco y el paso a un nuevo régimen político de tipo democrático, recuerda Mariano de Paco, habían «despertado amplias y esperanzadas expectativas en el ámbito del teatro español, tanto tiempo amordazado por la censura, que ponía trabas al autor para expresarse, al productor para sufragar el espectáculo, al actor

⁴ Luis Iglesias Feijoo propone una clasificación del teatro de Buero en tres etapas, la última de las cuales iniciaría con la aparición de *El sueño de la razón* (1970) y estaría caracterizada, entre otras cosas, por la necesidad de trascender los límites de la objetividad del teatro con el uso muy marcado de las técnicas de subjetivización del discurso dramático ya en parte experimentadas en etapas anteriores (*La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982; pero véase también el ensayo «El último teatro de Buero Vallejo», en M. de Paco [ed.], *Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro*, Murcia, CajaMurcia, 1988). Por otra parte, Victor Dixon, basándose sobre todo en el estudio de una trayectoria del uso de los conocidos «efectos de inmersión» por Buero, sostiene que después de *La detonación* comienza una cuarta etapa de la escritura dramática del autor, caracterizada precisamente por una paulatina disminución de tal técnica y la adopción definitiva de una alternancia entre la percepción objetiva y la subjetiva: «frente al creciente y tal vez peligroso subjetivismo de las obras precedentes dicha retirada puede interpretarse como una rectificación, una consolidación definitiva de la experimentación bueriana, implicando no un abandono sino una mejor integración de sus anteriores innovaciones» (V. Dixon, «Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día», *Anthropos*, 79, 1987, págs. 31-36, pág. 33; vuelve sobre ello en «Music in the later dramatic works of Antonio Buero Vallejo», *Bulletin of Spanish Studies*, 82, 3, 2005, págs. 567-588). Martha Halsey considera *La Fundación* (1974), como obra de enlace entre el teatro de la época franquista y el de la postfranquista, indicando que «in the Franco and early post-Franco era this dialectical vision [entre encarcelamiento y libertad] is often represented by a system of opposing symbols: prisons or closed spaces, on the one hand, and landscapes or other open spaces, on the other. However, these open spaces, indicative of hope, usually exist only in the mind of the protagonist who dreams of a freedom yet to be attained» (M. Halsey, *From Dictatorship to Democracy*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1994, pág. 76).

⁵ Derek Gagen aporta interesantes consideraciones con el fin de mostrar cómo «para Buero el proceso de la Transición (no afrontar los pecados y las mentiras), en España y en los españoles, duraba por lo menos hasta 1989, año del estreno de *Música cercana*» («Esos laberintos de la conciencia: Buero Vallejo en la transición y la democracia», en M. F. Vilches de Frutos, W. Floeck (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pág. 102). Véase también otra aportación suya en D. Gagen, «Conciencia individual y colectiva en *Jueces en la noche*», en V. Dixon, D. Johnston (eds.), *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, University Press, 1996, págs. 71-84. Un análisis detallado de la obra que nos ocupa en G. Torres Nebrera, «Construcción y sentido de *Jueces en la noche* de Antonio Buero Vallejo», en M. de Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, págs. 333-345.

para manifestarse en libertad y al público para conocer lo que sus artistas querían decirle desde la escena. Pero la esperanza se tornó desencanto». ⁶ La producción y recepción del teatro de Buero Vallejo a partir de los difíciles comienzos de la democracia española puede verse como emblemático ejemplo de tal situación, ⁷ y las manifestaciones públicas del autor durante aquellos años dan cuenta de la conciencia que él tenía tanto de la coyuntura histórica como de la posición de su teatro en dicho marco. La lucidez de algunas afirmaciones ofrece una buena muestra de su actitud de cautelosa esperanza frente al cambio político:

Confiamos en que se abran nuevos caminos, se facilite el encuentro del pueblo con la cultura, surjan nuevos escritores, respiren mejor los que, de vez en cuando, llegábamos a vernos [...] gravemente marginados. Pero no caigamos en la ilusión infantil de dar por seguro un inmediato reconocimiento que nos sorprenda como una eclosión. [...] La transformación política del país, hoy solo en sus inicios, ha podido parecer casi repentina; pero es el resultado de un larguísimo y fecundo trabajo de oposición desarrollado durante incontables años. Y como esa labor política, la no menos larga llevada a cabo por la oposición cultural y creadora dentro del país con esfuerzo y angustia, mantiene su vigencia. Reconociéndola y apoyándose en ella es como podremos conseguir, incluso revolucionariamente, nuevas dianas; no acariciando la idea infantilmente radical de que tenemos que partir de cero para empezar a construir. Pobres de nosotros si eso fuera cierto; afortunadamente, no lo es. ⁸

La reivindicación del papel de autores e intelectuales como protagonistas del movimiento de oposición al régimen desde dentro, concepto en el que Buero incidió en varias ocasiones (no pocas veces, obligado a ello por la insensatez de los argumentos de quienes opinaban lo contrario), se acompaña aquí a un sutil discurso que debe leerse, por un lado, como clara advertencia contra la “infantil” suposición de un cambio repentino, por otro, como la indicación del camino más difícil. La idea de que solamente con la afirmación de la democracia sería por fin –y súbitamente– posible una

⁶ M. de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?», cit., pág. 147.

⁷ Se ha ocupado detenidamente de ello Mariano de Paco en varios ensayos y artículos, cuya lectura es imprescindible al respecto: «El último teatro de Buero Vallejo: estrenos y recepción durante la transición democrática», en Emilio de Miguel Martínez, ed., *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, 2006, págs. 75-96; «Buero Vallejo y Alfonso Sastre en la sociedad democrática», *Don Galán*, 3, 2013; «El teatro histórico de Buero Vallejo: reflexión y recepción», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 38 (1-2), 2013, págs. 257-276, con importantes aportaciones acerca de la recepción crítica de *La detonación*.

⁸ A. Buero Vallejo, «La creación ante la nueva situación política», en Id., *Obra Completa*, cit., vol. 2, pág. 824. Se trata de un texto redactado hacia 1976 para una cadena alemana de televisión.

expresión artística libre es, en opinión del dramaturgo, «antidialéctica y fatalista».⁹ El reconocimiento de la actualidad de los planteamientos de quienes llevaban décadas reflexionando sobre las maneras de superar los traumas y las consecuencias de una dictadura demasiado larga es, para el autor, condición ineludible para que pueda llevarse a cabo, gracias al esfuerzo de la sociedad entera, un proceso de transición capaz de sentar unas bases democráticas sólidas. Inquirido, a finales de los setenta, sobre el futuro del teatro español en la inminente nueva década, contestaba sin más: «Yo no puedo saber –ni nadie– lo que será del teatro en los años ochenta. [...] Dependerá de que entre todos –público, crítica, administración, empresas, autores, etc.– se acierte o no a ayudarlo, superando el desconcierto de una transición difícil».¹⁰ Como puede fácilmente comprobarse, las palabras con que Buero se refiere a la complejidad del momento no disimulan su sentimiento de desorientación o, al menos, de perplejidad ante la situación, y no solamente en lo referente al teatro.

No es para menos la prudencia con la cual aborda cuestiones inherentes a su propio quehacer teatral, avisando a sus interlocutores a propósito de posibles fallas de clasificación o advirtiéndoles sobre la oportunidad de adoptar una perspectiva distinta. Me parecen muy llamativas las consideraciones que aporta en una de las cartas enviadas a Roger Duvivier en 1978:

Natural es que, ante la «nueva» situación española, fuera y dentro se propenda a pensar que el estilo oblicuo deje paso a nuevas formas de escribir, y no diré que no vaya a suceder algo de eso; pero quizá no con el alcance que se supone. No olvidemos que, con censura o sin ella, bajo la dictadura y bajo la libertad (relativa), la oblicuidad, en sus diversos grados, suele ser condición intrínseca de la obra de arte. [...] Por todo ello, pensar que *La detonación* vaya a ser una especie de final de mi etapa «franquista», y que el «postfranquismo» de mi teatro comenzará ahora en dirección imprevisible, me parece una suposición, aunque de aspecto sólido, en el fondo muy discutible [...] creo no errar si digo que, ante el público y la crítica españoles, *La detonación* era ya postfranquista. Primero, porque a pesar de su carácter histórico, la claridad crítica (inducida por la propia obra de Larra) era mayor; después, porque, vista de cerca la situación que estamos viviendo, presenta aún deficiencias de democratización y liberalización tan grandes que su parecido con la época postabsolutista vivida por Larra es notable. [...] Entiendo que tal vez no sea forzoso afirmar que nuestro teatro –y el mío– haya de entrar en una nueva etapa, y no faltan ya comentarios críticos de orden general que indican cómo, contra lo que se supuso un tanto ingenuamente, todavía no tenemos, ni relevo de formas estéticas, ni relevo de

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ A. Buero Vallejo, «El teatro de los años 80», en *Id. Obra Completa*, cit., vol. 2, pág. 825. Respuesta a la encuesta «1980: Nueva frontera de la literatura española», *ABC*, 16 de diciembre de 1979.

autores. Pero si, pese a ello, hubiese que admitir la iniciación de un proceso postfranquista en nuestro teatro, entonces, en el mío, *La detonación* sería ya postfranquista.¹¹

Queda claro que una de sus preocupaciones sigue siendo la defensa de una opción estética caracterizadora de su poética teatral, el llamado «estilo oblicuo», y de su vigencia aun en la época actual de «relativa» democratización, a propósito de la cual no deja lugar a dudas el paralelismo con la etapa postabsolutista que constituye el marco histórico y político de *La detonación* y el ambiente vital en el que Larra, su protagonista, decidió quitarse la vida.

El desdibujarse de lo objetivo y la necesidad de la conciencia

La detonación, además de considerarse como la «primera obra postfranquista al 100 por 100» del autor,¹² interesa también por ser su último drama histórico propiamente dicho y la pieza en la cual se extrema hasta quizá sus límites el uso de los llamados «efectos de inmersión» o, en términos de Iglesias Feijoo, de las «técnicas de subjetivización» del discurso escénico.¹³ En efecto, el drama nos sitúa casi sin solución de continuidad dentro de la mente del protagonista, Mariano José de Larra, en el supuestamente rápido y caótico proceso de rememoración que ocupa los pocos minutos que anteceden su suicidio. Como apunta Virtudes Serrano, tal estructuración dramática le permite a Buero Vallejo, entre otras cosas, experimentar con mayor demora procedimientos escénicos capaces de crear una fusión funcional y simbólica entre las coordenadas temporales y las espaciales, pues «lo que el espacio escénico presenta ante la mirada del espectador no son solamente lugares, sino referencias temporales que progresiva o simultáneamente van mostrando los tiempos de la aniquilación del héroe».¹⁴ El marco general dentro del cual este interactúa con los demás

¹¹ A. Buero Vallejo, «Acerca de mi teatro. Dos cartas a Roger Duvivier», en Id., *Obra Completa*, cit., vol. 2, págs. 487-488. Las dos cartas del autor (fechadas 16 de febrero de 1978 y 20 de noviembre de 1978, respectivamente) se recogieron en el artículo de Roger Duvivier, «Deslinde e índole de la obra postfranquista de A. Buero Vallejo», *Bulletin de la Société Belge des Professeurs d'Espagnol*, 19, 1979. Cito de la primera de ellas.

¹² Como afirma el autor en carta personal citada por V. Serrano, «Introducción», cit., pág. 61.

¹³ Véase lo dicho a tal propósito en la nota 4.

¹⁴ V. Serrano, «Introducción», cit., pág. 53, donde añade: «A la multiplicidad de los espacios que simultanean acciones, procedimiento empleado por Buero en diversas obras de tema histórico y contemporáneo, aquí añade la posibilidad de que cada uno de los espacios refleje tiempos distintos, lo que se manifiesta mediante diversos procedimientos verbales y no verbales que van informando del avance cronológico». Consúltese también su contribución sobre el tema en: «Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 201-211.

personajes hace que todos, con la exclusión parcial del criado Pedro, surjan sobre las tablas como fantasmagorías, convocados por el protagonista, según el hilo de un recorrido retrospectivo cuyo cauce es su conciencia atormentada, y bajo la presión, es oportuno recordarlo, de la inminente detonación que pondrá fin a su pensamiento, esto es, a aquella representación de su interioridad agonizante. Centrándonos en la caracterización de los personajes y en su posicionamiento en la estructura dramática de la obra, es posible destacar algunos rasgos que quizás resulten esenciales dentro del análisis comparado que nos ocupa. En primer lugar, a pesar de que, en principio, todos los que aparecen en escena deben clasificarse como *patentes*, también es cierto que, en el marco de la ficción representada, las figuras evocadas por el protagonista carecen de la consistencia que normalmente sustenta a los personajes teatrales:¹⁵ los que acompañan a Larra aparecen y desaparecen, alternándose para contribuir a formar el elenco de las ilusiones y los desencantos que le acongojan y le inducen al trágico acto final. Como tales existen, pues, solamente en el espacio interior del intelectual afligido, lo cual justificaría que se les considerase, en rigor, como *ausentes* o, como mucho, *latentes*.¹⁶ Bien mirado, se trata de la consecuencia más directa de la aplicación de las técnicas de fusión de las coordenadas de tiempo y espacio reseñadas por Serrano y, en definitiva, de la casi completa subjetivización de la realidad representada. Me parece oportuno anotar, además, que incluso Larra y Pedro, los únicos personajes dotados de rasgos de objetividad escénica, sufren el proceso de subjetivización: en general, al actuar dentro del desordenado espacio-tiempo del recuerdo; aún más en profundidad, en los cuadros en los que protagonizan acciones solamente imaginadas por el escritor y que entran prepotentemente dentro de la construcción retrospectiva.

Se ha dicho, y es muy cierto, que a partir de *Jueces en la noche* Buero pasa a una nueva estrategia de dosificación de los efectos de inmersión, si se considera que, ya a nivel meramente cuantitativo, «[m]ás del 70 por ciento de la obra no transcurre en la mente del protagonista, sino que exhibe, de modo “objetivo”, sus relaciones con otros personajes, durante unos ocho días. «[...]».¹⁷ Los cuatro sueños de Juan Luis Palacios, el controvertido protagonista de la pieza, y la aparición fantasmática de un extraño ser que parece vigilarle durante algunas escenas no llegan, en efecto, a

¹⁵ No voy a insistir en un aspecto ya muy estudiado de la pieza, esto es, el hecho de que todos los personajes llevan una máscara o careta. Al respecto, véase, además de otros trabajos ya mencionados, R. Navas Ruiz, «La detonación o “El carnaval y las máscaras”: una introducción histórica», *Estreno*, 4, 1, 1978, págs. 12-14.

¹⁶ Utilizo, aquí y en todo el presente trabajo, la terminología propuesta por José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.

¹⁷ V. Dixon, «Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día», cit., pág. 33.

dominar la casi totalidad de la acción como ocurría con *La detonación*; es oportuno, sin embargo, recalcar que uno de los sueños ocupa precisamente el comienzo de la obra, esto es, proyecta al espectador directamente en la dimensión onírica del protagonista, forzándole a un primer contacto filtrado tanto con el universo dramático como con prácticamente la integridad del reparto. Todos los personajes, por consiguiente, hacen su primera aparición en escena como figuras interiorizadas y, cabe añadirlo, alteradas por los procesos de transposición típicos del trabajo onírico. Es más, antes de que Juan Luis pueda despertar, sus anónimos jueces (el violín y el chelo del incompleto trío) le obligan a representar en su mente un episodio acaecido «veintiún años hace»: el que supuso el motivo del vínculo matrimonial entre él y su esposa Julia y que ahora vuelve a manifestarse en el interior de su conciencia como el lastre que, ya incontrolado, conducirá inexorablemente al naufragio de la relación y al suicidio de su esposa. A nivel funcional y dramático, por lo tanto, los mecanismos del sueño se enlazan inextricablemente con el proceso de rememoración; a nivel psicológico y simbólico, los agobiantes contenidos oníricos (manifestación de las incertidumbres del protagonista con vistas al inminente vigésimo aniversario de bodas) parecen emanar directamente de un sentimiento de culpabilidad por un grave hecho del pasado, que no llega a aflorar completamente en sus estados de vigilia;¹⁸ desde una perspectiva social, finalmente, la presencia interiorizada de los personajes del poder (económico, político, religioso) y de Ginés Pardo (la violencia necesaria para mantener el poder) manifiesta la trabazón que junta la mezquindad personal de Juan Luis y su hipocresía connivente en el plano de lo colectivo.

Es oportuno poner de relieve, además, que la alternancia de escenas subjetivas y objetivas repercute claramente en la funcionalización dramática y escénica de tiempos y espacios, al igual que en *La detonación*. Como apunta Mariano de Paco,

[c]on los espacios se diversifican los tiempos. El presente objetivo del aquí y ahora deja paso en el sueño a dos tiempos: el recuerdo del pasado con el que el espectador percibe antecedentes de la realidad que condicionó la historia y un tiempo subjetivo que anticipa situaciones afantasmado su aspecto, motivado por el espíritu angustiado de Juan Luis. Este tiempo «soñado» es el eslabón entre el pasado culpable y el presente del espectador

¹⁸ Como apunta con acierto Jean Cross Newman, Juan Luis Palacios, «en su vida consciente, nunca se ha molestado por defender su inocencia, dándola por entendida. Claramente, su yo no ha asumido la responsabilidad por actos pasados, públicos o privados. Sin embargo, quiéralo o no, a los veinte años de cometerlos, lo escondido en su subconsciente surge para castigarle, en la forma de sueños, alucinaciones y pesadillas. [...] sus defensas sufren una paulatina erosión –y con ella, las primeras manifestaciones traumáticas– cuando Julia, su esposa, inicia investigaciones con respecto a un antiguo novio suyo, activista en la posguerra» (J. Cross Newman, «Traumas de conciencia en el teatro de Antonio Buero Vallejo», *Estreno*, 2, 1991, pág. 17).

que, al «participar» de la experiencia onírica del personaje, podrá juzgarlo con los músicos. El juego temporal hace que el receptor «vea» anticiparse lo que en la realidad aún no se ha producido. Junto a estos tiempos, otro, el de la sociedad española del momento de la escritura, aflora en la correspondencia del texto con la actualidad.¹⁹

La subjetivización de los personajes adelanta, en suma, la actuación objetiva que se les otorga en las partes más naturalistas de la representación y, de hecho, influye en la recepción de estas por parte del espectador, a quien la estructuración dramática indica que no es posible interpretar los datos de la realidad sin tener en cuenta las implicaciones de la conciencia. Otra vez, además, nos encontramos con que, al menos durante las secuencias oníricas, la totalidad de los personajes, incluyendo al mismo protagonista, solamente son una proyección anímica de este y no ocupan, en rigor, ningún espacio, aunque pisen las tablas, sino un lugar interior ubicado en su mente. Martha Halsey señala este rasgo de la escenificación como elemento de contacto y continuidad con una obra anterior, *La Fundación*, que, como es sabido, nos sume desde el inicio en la realidad alucinada producida por la conciencia de Tomás;²⁰ la situación, si bien análoga, a mi manera de ver no es del todo equivalente, y supone un elemento de desarrollo. En *La Fundación*, si por un lado la escenificación obliga al público a ver lo que ha creado la imaginación alucinada del protagonista, por otro lado el discurso estrictamente dramático no sufre ningún proceso de subjetivización, pues los diálogos y las actuaciones de los personajes, si bien con las debidas cautelas y no sin tensiones entre ellos, son plenamente autónomas y forman parte, en principio, de una estrategia de curación precisamente para que Tomás tome conciencia de su ofuscación mental.²¹

La proporción entre escenas ‘exteriores’ e ‘interiores’ se manifiesta aún más en pro de las primeras en la pieza siguiente de Buero, *Caimán*. En ella, solamente asistimos a unos determinados momentos en los que la realidad se desdibuja para dejar paso a breves fantasmagorías de Rosa, quien, obsesionada por la desaparición de su hija –tragada hace tres años por un agujero en un solar abandonado–, se resiste a aceptar su muerte, agarrándose con todas sus fuerzas al hecho de que nunca ha llegado a aparecer el cuerpo de la niña. Parece confirmarse la tendencia del autor a usar cada vez menos de los procedimientos escénicos de subjetivización que, sobre todo

¹⁹ M. de Paco, «*Jueces en la noche*, de Buero Vallejo: contexto, texto y recepción», *Estreno*, 33 (1), págs. 29-37, pág. 31.

²⁰ Cf. M. Halsey, *From Dictatorship to Democracy*, cit., pág. 136.

²¹ No olvidemos, además, que el verdadero epílogo de *Jueces en la noche* no es el suicidio de Julia (acto deliberado y objetivo del personaje), sino su proyección onírica en la última escena de la obra, sobre la cual volveré más adelante.

en la década de los setenta, había venido experimentando con mayor insistencia, hasta llegar, como queda dicho, a los extremos de *La detonación*. No obstante, ¿es posible considerar completamente objetiva la representación de los hechos si, con toda evidencia, a lo que estamos asistiendo es a la reconstrucción de los mismos por parte de un personaje, la Dama, cuya narración los enmarca y, de hecho, los justifica? Es más, ¿cómo debe interpretarse el hecho de que esta ‘narradora’ manifiesta ser escritora y que los eventos representados en escena forman un capítulo de su novela autobiográfica? Martha Halsey conjetura que, estando ella íntimamente implicada en la historia, una de sus funciones es precisamente «to encourage the spectators to identify with her tale and to underscore its veracity, thus diminishing the boundaries between the fictional and the real»;²² quizá sea preciso matizar, en parte, estas consideraciones, acudiendo a las cautas ponderaciones con que la Dama acoge la posibilidad de que su relato narrativo se convierta en una puesta en escena: «No creo que llegue a realizarse. (*Baja de la tarima*.) Una obra fantasmagórica y una actriz que ni siquiera se me parecería... Prefiero el libro. Lo único verdadero sería el público. ¿O quizá tampoco? ¿Sería, tal vez, un público de sombras? El mayor poder de la escena es afantasmar al espectador y arrojarlo a un mundo alucinado [...] Yo la narraré fielmente, y que el tiempo haga de las suyas con todos nosotros».²³ Cabe preguntarse, en vista de tales afirmaciones, si a lo que asistimos a continuación es al materializarse de la narración supuestamente «fiel» de la misteriosa mujer o a la adaptación fantasmagórica –y a lo mejor no autorizada– de un hipotético escritor teatral. La duda queda planteada desde el comienzo, sin que se nos ofrezcan luego elementos suficientes para distinguir con claridad qué se debe a lo uno y a lo otro; sí es cierto, en cambio, que la Dama no pudo presenciar todas las acciones enunciadas y, por lo tanto, muchas de ellas o bien son el resultado de otros cuentos testimoniales, o bien se originan en la forma que tiene la narradora de imaginarlos. Me detendré mayormente en estos aspectos en las conclusiones, pero es necesario recalcar por adelantado que tal estructuración metadramática implica, en principio, que todos los personajes de la representación sean subjetivos y, además, patentemente ficcionalizados.²⁴

La utilización, por parte de Buero, de múltiples planos de representación en las tres obras que nos ocupan conlleva, como hemos podido comprobar, un elevado ni-

²² M. Halsey, *From Dictatorship to Democracy*, cit., pág. 163.

²³ A. Buero Vallejo, *Caimán*, en *Obra Completa*, cit., vol. I, págs. 1719, 1720.

²⁴ Gregorio Torres Nebrera, al situar *Caimán* dentro de la trayectoria dramática de Buero, estudia la función “narrativa” de la Dama en comparación con otras obras (en particular, *La doble historia del doctor Valmy* y *El tragaluz*), enfocándola especialmente a partir de la cuestión de la dialéctica de distanciaci3n y participaci3n en el teatro del autor («*Caimán* desde el contexto del teatro bueriano», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, cit., págs. 322-332).

vel de subjetivización del discurso dramático, de las coordinadas espacio-temporales y de la entidad misma de los personajes; ello a pesar de la paulatina pero evidente reducción cuantitativa de las técnicas de inmersión después de *La detonación*. Más de sesenta personajes pisan las tablas en las piezas aquí reseñadas y prácticamente todos sufren, en mayor o menor grado, algún proceso de interiorización que los transporta a los espacios anacrónicos de la memoria y/o a los psíquicos del sueño y de la alucinación. No es, desde luego, razón suficiente para que puedan juntarse en una misma categoría, pero sí puede aceptarse, a mi manera de ver, la idea de que los procedimientos estudiados tienen como una de sus posibles consecuencias, el menoscabo de rasgos sustanciales autónomos en pro de un aumento de los funcionales, si se les mira desde la óptica de los agentes subjetivizadores.

Suicidios en la incierta luz: el desdibujarse del sujeto y la necesidad de la esperanza

El hecho de que los personajes subjetivizados puedan leerse como elementos funcionales a la construcción de la conciencia de los protagonistas no implica en absoluto que estos, como consecuencia, adquieran mayor estabilidad: por un lado, porque ellos mismos, como queda dicho, sufren un desdoblamiento dentro de su propio proceso de auto-interiorización; por otro, porque en mayor o menor grado, dichos tratamientos provocan en el sujeto fenómenos perturbadores que o bien amplifican su trastorno o bien (es el caso muy particular de la Dama en *Caimán*) le animan a hibridar la realidad objetiva con mecanismos explícitos de ficcionalización y autoficcionalización. Tales procedimientos contribuyen a desdibujar los límites que en principio separan al individuo de su entorno y de los demás y, por consiguiente, desestabilizan las certidumbres y los convencimientos que parecen regir su identidad personal y social, consolidada por su existencia familiar o pública. La caracterización de estos protagonistas deviene, pues, en un proceso de construcción de una identidad más articulada pero, al mismo tiempo, menos firme. Lo que se ofrece al espectador es la vacilación del individuo ante su propia conciencia: se trata de formas de indeterminación que suelen plantear dudas cruciales, las cuales no se resuelven en el escenario ni en los suicidios con los que culminan, de hecho, las tres piezas. El reto dramático es precisamente la interpretación de estos gestos trágicos, la necesidad de atribuir significación a lo insondable, sobre todo a partir de la constatación de que la duda es insuperable y que solamente asumiéndola de forma axiomática puede llegar a imaginarse una débil esperanza futura.

En efecto, las tres obras que aquí he pretendido estudiar como conjunto ofrecen, entre otros elementos de comparación, no solamente la presencia del suicidio en sí,

sino también un tratamiento parecido del mismo como estrategia dramática de desenlace, si consideramos que en ninguno de los tres casos este acto trágico coincide exactamente con el epílogo de la pieza, estando este consagrado, de alguna forma, a la interpretación reflexiva que dicho gesto origina. Es igualmente oportuno, a raíz de las consideraciones que anteceden, que nos detengamos en cada caso para ver si la insistencia, en tres obras seguidas, en el mismo tema no esconde en sí una cierta evolución interna. En *La detonación* el protagonista, ya tomada su decisión de quitarse la vida, es al mismo tiempo el agente del proceso de subjetivización y su víctima directa: los mecanismos de la memoria y de la imaginación se apoderan de él a su pesar y manifiestan de forma caótica y desordenada ante el espectador los motivos profundos de su decisión, elaborados por él durante años y condensados en el aquí y ahora de la escena en el mínimo tiempo que antecede el disparo.²⁵ En la pieza siguiente, Juan Luis Palacios es también agente involuntario de sueños y alucinaciones, en la medida en que estos son el fruto del trabajo de un subconsciente que no llega a aflorar; no obstante, no va a ser él quien sufra las consecuencias extremas de la asunción de responsabilidades que le implica a él como a su esposa Julia. Finalmente, en *Caimán*, en el plano de los acontecimientos del pasado la fantasmagoría de Rosa tiene su origen más hondo en su incontrolable deseo de volver a ver a la hija desaparecida y, por lo tanto, puede considerarse como acto en parte voluntario que motiva su suicidio como utópico afán de reencuentro; en el plano metadramático, el relato retrospectivo –y, por ende, subjetivizador– de la Dama es completamente voluntario y, bien mirado, está encaminado a rescatar la que ella misma denomina la «historia del Caimán», refiriéndose llamativamente tanto a la obsesión de Rosa por una homónima leyenda antigua, como al montaje teatral que esta preparaba y en el cual Charito actuaría, como, finalmente y con un mecanismo de *mise en abîme*, al título de la obra de Buero que va a presenciar el espectador.

Resulta evidente que los tres suicidios, si bien con las diferencias señaladas, entran en un proceso de reelaboración mediada por uno o más personajes y que solamente este proceso de perspectivización posibilita una interpretación abierta que soslaya la fácil atribución de un valor definitivo al acto. El de Larra, al ser anunciado desde el comienzo, sufre en primer lugar una interiorización previa por parte del mismo suicida, pues todo lo que transcurre por su mente durante esos largos cinco minutos finales se debe a aquella decisión inicial y debe interpretarse a la luz de ella. Pero quien realmente juega un papel decisivo como mediador de la vivencia con-

²⁵ Recuérdense estas palabras que el protagonista, al comienzo casi de la obra, ni siquiera enuncia, sino que se escuchan en la sala, como saliendo directamente de su cabeza: «Mi mente ha entrado ya en su carrera final. (*La voz baja su tono.*) ¡Y no quiero, me niego a recordar!» (A. Buero Vallejo, *La detonación*, cit., pág. 87).

clusiva del protagonista es su criado Pedro, quien incluso llega a recordarlo, en el epílogo, siendo ya un hombre de más de setenta y cinco años, esto es, desde una posición de perspectivismo cronológico.²⁶ Tras la detonación inaudible y el oscuro total que manifiesta la interrupción de la vida y del pensamiento de Larra, el ingreso del humilde anciano, así como todo su discurso final, son acompañados por la aparición de las estrellas en el fondo. Veamos los momentos conclusivos:

Es curioso. Tantos disparos y cañonazos que he oído en mi vida, apenas los recuerdo. Y aquella detonación que casi no oí, no se me borra... (*Se enardece.*) ¡Y se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! (*Pausa.*) ¡Como un trueno... que nos despierte! (*La luz le abandona del todo. La pistola está, de nuevo, muy cerca de la sien del suicida, que semeja una pálida estatua. El débil fulgor de las estrellas brilla en la noche.*)²⁷

La figura del escritor, que ya es figura atemporal de la memoria, está sumergida en el «débil fulgor de las estrellas» y no, como ocurría poco antes de su suicidio como individuo histórico, en una luz «extraña, desigual y vagarosa, como acaso lo sea en algún otro planeta». A raíz del recuerdo de Pedro, parece que el suicidio de Larra va a repetirse, lo cual parece indicar, en primer lugar, que en la memoria los acontecimientos pueden repetirse infinitas veces y con detalles diferenciados; por otro, que ahora nos toca a los espectadores evitar que vuelva a ocurrir lo que le ha pasado a Larra, mantener su mano para que no siga matándose permanentemente.

El suicidio de Julia es reelaborado por Juan Luis en su último sueño, que representa el epílogo de *Jueces en la noche*, durante el cual el trío se completa con la aparición de la figura hasta el momento latente: de hecho en el subconsciente del protagonista la mujer, después de su muerte, vuelve a unirse con su antiguo novio Fermín ocupando el lugar de la viola, hasta el momento vacío. Mientras los tres músicos tocan la Marcha cuya ejecución obsesivamente se repite en los sueños de Palacios, una música «de la esperanza en el futuro», un «himno a la vida», la «oscuridad va invadiendo la escena hasta que devora la imagen de Juan Luis» y, en

²⁶ Desde otra perspectiva, apunta con acierto Martha Halsey que «el criado representa al pueblo al que el protagonista es ajeno, aunque lo defiende desde la prensa, explicando, por ejemplo, su violencia como resultado de la ineptitud de un gobierno incapaz de educarle ni atenuar sus necesidades. [...] Al final del drama las palabras de Pedro, la voz del pueblo, trascienden el pensamiento del intelectual, mostrando sus errores: “No acertó a aprender lo que yo ya me tenía bien sabido [...] que es menester un aguante inagotable. Murió por impaciente. [...] Pero nosotros siempre hemos sido muchos, y ahora lo empezamos a entender”» («El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero», *Anthropos*, 79, 1987, pág. 49).

²⁷ A. Buero Vallejo, *La detonación*, cit., pág. 230.

cambio, el trío queda «envuelto en una irisada, victoriosa luz».²⁸ Otra vez, los efectos de iluminación abren la perspectiva interpretativa y manifiestan el halo de esperanza que envuelve el acto suicida: Julia, tras sucumbir al grave peso de una existencia marcada por la mentira, vuelve a aparecer al lado de una víctima del pasado para recobrar, junto con él, una identidad perdida y la dignidad necesaria para que el real responsable de todo llegue a proyectarla dentro de su conciencia como uno de los «jueces en la noche» que le visitan en sus pesadillas.

Finalmente, en *Caimán* el suicidio de Rosa es anunciado por un interesante cambio de luz que se produce, ahora, en ausencia de ella: «El ventano empieza a azulear. Cuando terminan las siguientes palabras de Charito, la fría magia luminosa ha vuelto a adueñarse del ambiente, como si, a su pesar, Néstor la compartiera».²⁹ La luz que, durante toda la obra había venido representando la proyección del universo utópico de la mujer, la esperanza de volver a encontrar a su hija y, en definitiva, el vehículo escénico del efecto de inmersión vinculado con el proceso de la alucinación, se convierte al final en señal de esperanza y en acotación luminosa del suicidio, la cual se manifiesta independientemente de la presencia del sujeto que, en principio, debería causarla al proyectar en escena su interioridad. La Dama será quien recoja esa señal, para comentar la decisión de Rosa en su recreación retrospectiva de los acontecimientos:

Las personas como Néstor son las que nos sostienen, lo sé. Son la salud y el ánimo frente a la desesperanza y el suicidio. Me pregunto, sin embargo, si el fatal error cometido por Rosa no será la cara sombría de otra luminosa fuerza sin la que el caimán tampoco podrá ser definitivamente vencido: la fuerza que poseyó, por amor a una sola niña entre todas las niñas, la mujer a quien el más desdichado de todos nosotros llamó... Rosamunda.³⁰

Estas palabras pueden autorizarnos, quizá, a comprender la extraña manifestación luminosa que acabamos de comentar, tan insólita en el teatro de Buero, al no ser producida directamente por el sujeto en el cual se origina, como un efecto no ya del proceso de subjetivización generado por el personaje de Rosa, sino del proceso de ficcionalización causado por la escritura evocadora de la Dama, quien intenta con ella dar una interpretación del momento crucial de aquel suicidio eligiendo la opción estética que le parece más adecuada. Si la luz de la esperanza utópica vuelve a «adueñarse» del ambiente, incluso a pesar de la actitud materialista de Néstor, tal vez sea porque, desde la perspectiva futura, lo que ha quedado de la «historia del

²⁸ A. Buero Vallejo, *Jueces en la noche*, en Id., *Obra Completa*, cit., vol. I, pág. 1714.

²⁹ A. Buero Vallejo, *Caimán*, fbid., pág. 1788.

³⁰ Íbid., pág. 1790.

caimán» es, en definitiva, la constatación de la necesidad de perseguir responsablemente e incansablemente el progreso social mediante la acción en el plano colectivo, con tal de que se mantenga viva esa «luminosa fuerza» de la esperanza individual, incluso asumiendo el fatal error de una mujer que se hundió en las fauces del caimán «por amor a una sola niña». La versión adulta de Charito, que se ofrece a su propio proceso de autoficcionalización cambiando su nombre en Dama, puede leerse como una figura de síntesis de esas dos fuerzas, siendo al mismo tiempo manifestación de la realización efectiva de la esperanza (como mujer activa al lado del hombre activo, Néstor) y encarnación de la necesidad de mirar al pasado, de crear memoria para rescatar víctimas inocentes de las fauces del caimán (el olvido).³¹

Conclusiones: los procesos de la memoria y la necesidad de la incertidumbre

Los procedimientos elaborados en las tres obras ofrecen varios ejemplos de la aplicación por parte de Buero Vallejo de múltiples mecanismos de perspectivización, que se entrelazan para ir construyendo un discurso dramático complejo que sea capaz de transmitir al espectador las inquietudes que animan a los personajes y que los empujan hacia el borde de sus propias existencias. No cabe duda de que, a la luz de lo analizado en el presente trabajo, una de las estrategias privilegiadas en esta fase de su escritura implica un avance decisivo en la experimentación de los procesos de perspectivización cronológica, que se presentan, como es sabido, en varios momentos de su trayectoria.³² Creo, en particular, que la técnica metadramática utilizada en *Caimán* debe leerse como clave de una etapa y, a lo mejor, como respuesta, desde la óptica de la transición, a lo planteado a partir de *La doble historia del doctor Valmy* y, sobre todo, *El tragaluz*, donde la presencia de los personajes de los investigadores, en su acto de recuperación del pasado, insistían en la importancia del caso singular.

³¹ Apunta José Paulino Ayuso en un reciente e imprescindible trabajo suyo: «Buero propone en la década de los setenta y comienzo de los ochenta una serie de dramas de la mala conciencia social, cuyo rasgo común es el olvido culpable, más o menos voluntario, y la vuelta vindicativa de la memoria, en relación con las conductas individuales durante el régimen de Franco» (20). «Buero establece repetidamente esta relación entre ocultación o falseamiento de la verdad en la memoria y la enfermedad. El trauma (individual o social) tiene que ver con la ruptura entre el pasado y el presente; es entonces cuando aparecen los fantasmas de la conciencia, y sólo una acción investigadora que venza esas resistencias y establezca la verdad dará posibilidades de vida auténtica al presente» («Los dramas de la conciencia y la memoria», *Anales de Literatura Española*, 21, 2009, pág. 22).

³² Destacan, especialmente, los fenómenos de perspectivismo histórico, cuya consideración es imposible sin consultar los imprescindibles trabajos de Mariano de Paco al respecto. Cf., al menos: «El “perspectivismo histórico” en el teatro de Buero Vallejo», en Id. (ed.), *Buero Vallejo (cuarenta años de teatro)*, Murcia, CajaMurcia, 1988.

Como en aquella pieza de los sesenta, la Dama propone la representación de los hechos del pasado, analizándolos desde la distancia temporal y desde la autoconciencia de quien ha superado aquellas dificultades e intertidumbres. Es oportuno anotar, sin embargo, que en *El tragaluz* se supone que los Investigadores utilizan un material re-producido de forma más o menos (o pretendidamente) objetiva. No son ellos, además, los enunciadores del relato escénico, sino los que lo comentan, con una clara finalidad didáctica. En *Caimán*, la Dama no cumple una función de presentación, sino de creación, y quizá por ello la interpretación de los hechos resulta menos didascálica, se queda en una duda que solo puede llegar a manifestarse a través de una operación de subjetivización ficcionalizada de los acontecimientos. Bien mirado, en la «historia del caimán», lo verdadero y fiel no tiene por qué ser considerado como objetivo, ni cabe esperar objetividad de una representación autoficcional que, por definición, es subjetiva: para que la incierta luz del recuerdo no se extinga, parece sugerir la Charito del futuro, es necesario crear un «relato», esto es, perspectivar los acontecimientos del pasado, mediarlos, con el fin de que el discurso de y sobre la memoria no se cierre nunca y que nuestra mirada hacia el progreso esperado no caiga en la ilusión, esa sí irreal e ingenua, de que se pueda construir un futuro comenzando de cero. Las piezas que aquí he reunido son representativas, a mi manera de ver, de la manifestación teatral de las preocupaciones de Buero Vallejo ante las cuestiones planteadas por el reto paradigmático de la transición, unas inquietudes estéticas que, como siempre ocurre con su teatro, son testimonio de una entera trayectoria pasada y, al mismo tiempo, se proyectan en el incierto camino futuro, adelantando, además, algunas de las opciones dramáticas que se presentan en las generaciones sucesivas de autores cuyo quehacer teatral se consagra a la realización de un teatro de la memoria.

El abandono definitivo de la fórmula del teatro histórico después del estreno de *La detonación* no supone en el autor el menoscabo del tratamiento de la relación entre pasado y presente, sino, a través de la experimentación continua de técnicas de interiorización y perspectivización, un desarrollo hacia una poética de la memoria como proceso que pone de manifiesto las incertidumbres del presente y conforma un teatro de la pregunta, un drama abierto. A través de los procesos de subjetivización y hasta de ficcionalización, el pasado reelaborado desde la interioridad del individuo se nos propone como algo permanente, como una inmanencia en todos los presentes del porvenir, porque el futuro no puede pensarse desde el olvido.

Bibliografía

Buero Vallejo, Antonio, *Obra Completa*, 2 vols., edición de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid. Espasa Calpe, 1994.

Buero Vallejo, Antonio, *La detonación*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2009.

Cross Newman, Jean, «Traumas de conciencia en el teatro de Antonio Buero Vallejo», *Estreno*, 2, 1991, pp. 16-19.

Dixon, Victor, «Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día», *Anthropos*, 79, 1987, pp. 31-36.

Dixon, Victor, «Music in the later dramatic works of Antonio Buero Vallejo», *Bulletin of Spanish Studies*, 82 (3), 2005, pp. 567-588.

Gagen, Derek, «Conciencia individual y colectiva en *Jueces en la noche*», en Victor Dixon, David Johnston (eds.), *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, University Press, 1996, pp. 71-84.

Gagen, Derek, «Esos laberintos de la conciencia: Buero Vallejo en la transición y la democracia», en María Francisca Vilches de Frutos, Wilfried Floeck (eds.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 101-114.

Halsey, Martha, «El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero», *Anthropos*, 79, 1987, pp. 46-49.

Halsey, Martha, *From Dictatorship to Democracy. The recent plays of Antonio Buero Vallejo (from La Fundación to Música cercana)*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1994.

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

Navas Ruiz, Ricardo, «*La detonación* o “El carnaval y las máscaras”: una introducción histórica», *Estreno*, 2, 1991, pp. 12-14.

Paco, Mariano de, «El “perspectivismo histórico” en el teatro de Buero Vallejo», en Id. (ed.), *Buero Vallejo (cuarenta años de teatro)*, Murcia, CajaMurcia, 1988, pp. 101. 108.

Paco, Mariano de, «Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 40-58.

Paco, Mariano de, «El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?», *Anales de Literatura Española*, 17, 2004, pp. 145-158.

Paco, Mariano de, «El último teatro de Buero Vallejo: estrenos y recepción durante la transición democrática», en Emilio de Miguel Martínez (ed.), *Los trabajos de*

Thalía. Pespectivas del teatro español actual, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Libros de Pexe, 2006, pp. 75-96.

Paco, Mariano de, «*Jueces en la noche*, de Buero Vallejo: contexto, texto y recepción», *Estreno*, 33 (1), 2007, pp. 29-37.

Paco, Mariano de, «El teatro histórico de Buero Vallejo: reflexión y recepción», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 38 (1-2), 2013, pp. 257-276.

Paulino Ayuso, José, «Los dramas de la conciencia y la memoria», *Anales de Literatura Española*, 21, 2009, pp. 11-38.

Serrano, Virtudes, «Tiempo y espacio en la estructura dramática de *La detonación*», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 201-211.

Serrano, Virtudes, «Introducción», en Antonio Buero Vallejo, *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-76.

Torres Nebrera, Gregorio, «Construcción y sentido de *Jueces en la noche* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, pp. 333-345.

Torres Nebrera, Gregorio, «*Caimán* desde el contexto del teatro bueriano», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 322-332.