

## LA SEÑAL QUE SE ESPERA Y LAS ARPAS EÓLICAS

LUIS IGLESIAS FEIJOO

*Universidad de Santiago de Compostela*

### RESUMEN:

Aunque se trata de una obra no demasiado apasionante, el análisis de *La señal que se espera*, obra de 1952, ofrece aspectos de interés para la trayectoria posterior de Buero Vallejo. Se examinan algunos de sus temas claves y la fuente declarada por el autor del motivo del arpa eólica.

### PALABRAS CLAVE:

Tragedia. Buero Vallejo. Música. Final abierto o cerrado.

### ABSTRACT:

*La señal que se espera* (1952) is a play of no great interest. However the analysis discover aspects of the future production of Buero Vallejo. This paper examines some of the principal themes and the origin of the motif of the aeolian harp.

### KEYWORDS:

Tragedy. Buero Vallejo. Music. Close or open ending.

Antonio Buero Vallejo situó siempre sus obras dramáticas en el terreno de la tragedia. En los años difíciles de la larga posguerra, tras el éxito de *Historia de una escalera* en 1949, el autor se vio consagrado por el público y a la vez rodeado de cierto ambiente crítico no siempre demasiado entusiasta, que no acababa de ver con buenos ojos la exhibición de obras que planteaban aspectos duros e inquietantes de la realidad. Se le tachó de pesimista, por no reconocer los éxitos del Régimen o no dedicarse a escribir comedias tranquilizantes y escapistas que sirvieran para asentar aquella especie de consigna que se formuló a fines de los cuarenta bajo el lema «España, sin problema», en coincidencia temporal casi exacta con su primer estreno, aunque, desde luego, sin relación directa con él.

Buero venía de ver cómo su padre había sido fusilado en 1936 en las convulsiones que produjo el avance de las tropas sublevadas hacia Madrid, en las precipitadas sacas de las cárceles llevadas a cabo ante el temor de que cientos de detenidos pudieran pasarse al bando enemigo. Pese a ello, siguió fiel a los ideales que la República encarnaba durante los tres años de guerra, para ser al final uno de los vencidos que se topó con una condena a muerte, luego conmutada, lo que le permitió salir en libertad

condicional en 1946. Como por su juventud no era un intelectual de renombre antes de la contienda, su figura pasó inadvertida y pudo recibir el premio Lope de Vega. Sin embargo, su situación no dejó de ser conocida y comentada en los círculos literarios y escénicos, y su teatro recibió en seguida críticas reticentes y motivó reservas acerca de su «falta de soluciones», de mostrar solo la cara amarga de la vida y de no tener en cuenta el «más allá» en sus obras.

Aunque ya no era entonces un joven impulsivo, el autor poseía un empuje que lo llevaba a no desdeñar ninguna discusión, a no renunciar a ninguna batalla. Por eso, en aquellos años iniciales de su trayectoria, escribía artículos, replicaba a críticos, redactaba comentarios a sus obras, concedía entrevistas y en suma pretendía remover las estancadas aguas del conformismo que dominaba el precario panorama de la escena española. Así, escribe una «Contracrítica» a la reseña de un periodista tras el estreno en Barcelona de *Historia de una escalera* en julio de 1950; redacta una réplica a Mariano Daranas, que se había significado con un ataque (entre otros) a *La tejedora de sueños*: «La farsa eterna»; publica en el especial que el diario *Informaciones* consagraba al teatro el Sábado de Gloria –momento en que se reanudaban en aquella España las representaciones teatrales suspendidas durante la Semana Santa–; se revuelve contra las admoniciones que se le dirigían: «Cuidado con la amargura»; compone la «Autocrítica» que la prensa le solicitaba antes de cada nuevo estreno; en fin, cuando imprimía sus obras las hacía seguir de un interesantísimo «Comentario» en el que se explayaba acerca de lo que había motivado el drama y cuáles habían sido sus intenciones al redactarlo<sup>1</sup>.

Toda esa labor, no siempre bien entendida, se recibió con acogida dispar. Algunos observadores de especial agudeza y sensibilidad apreciaban en sus justos términos la labor empeñada por el dramaturgo. Así, Francisco Ynduráin, que no se mostraba especialmente entusiasmado por su primer estreno, escribía en 1952, después de que *Historia de una escalera* pasase a las prensas: «el epílogo que él mismo puso a la primera edición de aquella obra, encerraba una rara lección de teatro y ponía de manifiesto la inteligente atención que Buero prestaba a su menester», para opinar luego que «quien tan agudamente llegaba a los secretos de la literatura dramática» venía a ser «el autor dramático de más fuste entre los jóvenes y aun incluiría a casi todos los viejos»<sup>2</sup>. Ese mismo año, su colega Víctor Ruiz Iriarte se refería con generosidad a «estos epílogos, tan intensos, que Buero Vallejo da como colofón teórico

<sup>1</sup> Pueden verse todos estos trabajos en el vol. II de Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

<sup>2</sup> Francisco Ynduráin, «El teatro de Buero Vallejo de la escena al libro», *El Noticiero*, Zaragoza, 16 de marzo de 1952.

en el ejemplar de cada uno de sus dramas»<sup>3</sup>. Y años más tarde, Salvador Espriu, tras afirmar: «Me gusta Buero Vallejo», y mencionar varias de sus obras iniciales, añadía: «También me interesan sus últimas obras más políticas. Me gustan mucho de él también sus prólogos y epílogos y creo que es un escritor extraordinario»<sup>4</sup>.

Por lo tanto, no faltaban quienes apreciaban el deseo de lucha en favor de un teatro más comprometido con la realidad y de mayor ambición creadora. Pero él mismo comenzó a percibir que muchas de esas manifestaciones se teñían de un inevitable subjetivismo, lo que le provocó una creciente desgana, que concluyó con el casi definitivo desistimiento. *Irene, o el tesoro* ya no tendría autocrítica en la prensa diaria; la última escrita fue con motivo de *Madrugada* (1953), que originó este desahogo personal redactado al margen del recorte conservado en su archivo: «Esta fue mi última “autocrítica”: me hastiaba ya esa farsa propagandística». De manera menos abrupta, pero movido por la misma intención, ese año había reconocido ya en el «Comentario» a la edición de *Casi un cuento de hadas* el «esquematismo» en que cayó al escribir la presentación de esta última obra: «Ése es el inconveniente de las autocríticas dirigidas a una gran mayoría con el intento de esclarecer algún propósito esencial, por sinceras que uno quiera escribirlas. Siempre se exagera o se deforma»<sup>5</sup>. Y se reafirmaba en ello unos años después en una conversación con Medardo Fraile: «Es una forma de auto-propaganda. Se trata solo de añadir al fárrago de prensa del antestreno un elemento más que suscite atención. Sin considerarlo mal, a mí no me gusta hacerla..., me parece mandar un anuncio no pagado»<sup>6</sup>.

En ese proceso en que se retiraba de la primera línea de intervención pública, por así decirlo, en 1957 escribe su último artículo para el suplemento del Sábado de Gloria de *Informaciones*. Y los «Comentarios» que seguían al texto de la primera edición de sus obras, llenos de sugerencias, opiniones y datos, terminaron con el que escribió para *Hoy es fiesta* (1957), y las reediciones de las que los habían tenido antes los suprimieron después de 1959. Su propósito en ellos se ceñía a apuntar circunstancias sobre la génesis y puesta en escena de cada obra, para añadir algunos de los motivos que le habían llevado a componerla y realizar un breve análisis de la trama y los

<sup>3</sup> Víctor Ruiz Iriarte, «Viaje alrededor de un escenario», *Teatro*, nº 1, noviembre 1952, pág. 41.

<sup>4</sup> Román Gubern, «Entrevista con Salvador Espriu», *Primer Acto*, nº 60, enero 1965, pág. 17.

<sup>5</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 385. En realidad escribió aún otra autocrítica a la misma obra un mes más tarde con motivo del estreno en Barcelona (*ibid.*, págs. 387-388). La obra siguiente, *Irene, o el tesoro*, tuvo también su autocrítica, pero en realidad no se publicó en la prensa y solo se redactó para la inclusión del drama en la colección anual que llevaba a cabo Sáinz de Robles, reuniendo cinco obras bajo el título *Teatro español*, en la editorial Aguilar, en este caso de las de la temporada 1954-1955 (*ibid.* pág. 408).

<sup>6</sup> Medardo Fraile, «Charla con Antonio Buero Vallejo», *Cuadernos de Ágora*, nº 79-82, mayo-agosto 1963, pág. 6.

personajes. En el que se publicó con la primera edición de *En la ardiente oscuridad* afirmaba con humildad que «hasta a las comedias más sencillas les conviene la exégesis y por eso se critican», para luego, de manera indirecta y sutil, aludir a la escasa altura de quienes se consagraban entonces a reseñar los estrenos teatrales: «Los críticos tienen de continuo que enjuiciar nuevas obras; los autores pueden y deben sumar su palabra autocrítica a las que ellos pronunciaron, porque están siempre inmersos en sus propios temas. Podrá achacarse a petulancia, pero no es más petulante que estrenar o publicar la obra que se comenta»<sup>7</sup>.

Buero pensaba que la confrontación de opiniones era muy conveniente en aquellos tiempos de escaso debate público en cualquiera de los terrenos de la vida social y cultural. En 1952 señalaba: «La crítica es necesaria para poner las cosas en su punto. Estimula, además, y contribuye, incluso cuando se equivoca, a la discusión de las obras. Y solo de la discusión sale, a la larga, la luz para todos. Por eso soy partidario de la crítica»<sup>8</sup>. Ahí añadía una proposición quizá un tanto peligrosa: «la de que el punto de vista del autor es esencial y desde él hay que juzgarle», con lo que parecía sugerirse que los críticos deben atenerse a las intenciones del escritor. En ello insistía el mismo año en otro lugar, pues en su propósito, el «Comentario» precisamente de *La señal que se espera*, solo «esboza un planteamiento somero [...] de intenciones de la comedia»; todas las reflexiones que siguen al cuerpo de la obra «nunca suponen afirmación de logro, sino aclaración de propósitos»<sup>9</sup>, para señalar de paso algunas cuestiones soslayadas o mal interpretadas por la crítica.

En 1953, en el «Comentario» a *Casi un cuento de hadas*, Buero ya da cuenta de una cierta desilusión ante la acogida desfavorable con que algunos recibían esa labor complementaria de sus dramas. Sigue creyendo en la necesidad de que los autores «practiquen con mayor frecuencia el difícil ejercicio de escribir sobre temas de teatro o acerca de la obra propia». Pero a continuación añadía, ya claramente en actitud defensiva: «Y también necesita que el lector comprenda el alcance y propósito real que los autores puedan pretender al hacerlo, si lo hacen con honesta intención». Está seguro de lo que dice, y por eso redacta el comentario a su obra, pero el entusiasmo es menor cada vez: «Por lo que a mí concierne, me arriesgo con gusto al probable perjuicio inmediato de una interpretación torcida con tal de contribuir a los futuros beneficios que la modesta, pero insobornable sinceridad de cada cual, pueda ir creando para el teatro de todos»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, págs. 337-338.

<sup>8</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, págs. 590-591.

<sup>9</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 364.

<sup>10</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 387.

En los años inmediatos aún escribió el «Comentario» a sus tres siguientes estrenos, pero después de *Hoy es fiesta* ya no hubo más. Es obvio que las reticencias o reservas ante un escritor de teatro que se atrevía a glosar sus comedias al publicarlas contribuyó a enfriar sus intenciones, aunque probablemente tales reparos no pasaron del terreno oral en los dimes y diretes que siempre acompañan los mentideros teatrales y críticos, por más que esa no fuera una actividad del todo original: la cultivaron autores como Leandro Fernández de Moratín, George Bernard Shaw o en época más reciente Enrique Jardiel Poncela. Como fuere, Buero Vallejo decidió retirarse de esa primera línea, como quedó apuntado, o más bien, cuando quiso tratar asuntos teóricos, se consagró a trabajos ensayísticos de mayor empeño y menos ceñidos ya a su obra concreta.

Sin duda, se le impusieron los inconvenientes de una intervención tan intensa en defensa del teatro en general y de su teatro en particular, pero es también seguro que llegó al convencimiento de que su pretensión de ser medido de acuerdo con sus intenciones al escribir cada drama constituía una ingenuidad reductora. No alude nunca a lo que en la teoría literaria se conoce como la «falacia intencional», pero sus conclusiones revelan que comparte sus presupuestos. Cada obra ha de defenderse por sí misma, y el autor no posee la llave de su interpretación, salvo que se trate de una obra en clave, experimento por lo general de escaso interés. Si por sí misma no descubre su sentido, de nada vale arroparla antes y después con declaraciones y discursos racionales. Cuando en 1960 la editorial Losada de Buenos Aires le solicitó un texto que presentara dos de los ocho dramas que editaba en su colección Gran Teatro del Mundo para su boletín de noticias editoriales, echa la vista atrás y al principio recuerda: «El caso es que, desde hace algún tiempo, tampoco me gusta hablar de mi teatro. Lo hice durante unos años: en la primera edición de cada obra incluía un comentario personal, pretexto para generalizaciones que yo, ingenuo de mí, entendía muy necesarias. Leídos posteriormente, decidí suprimirlos. Entre sus líneas se habían deslizado bastantes tonterías y, además, habían envejecido rápidamente». Y tras las reflexiones sobre las dos obras elegidas, *Hoy es fiesta* y *Un soñador para un pueblo*, concluye: «Pero nada de lo antedicho debe importarle al lector que desconozca las obras comentadas. Sin voluntad de quien esto escribe y por un fenómeno de convicción inherente a toda expresión literaria, podría quizá el lector sacar la falaz impresión de que todo lo expuesto era, realmente, lograda sustancia de ambos dramas. Debo poner en guardia a quien esto lea e instarle a que suspenda su juicio hasta que las lea, o vea, las obras aquí descritas, si es que le place llegar a conocerlas. Entre tanto, mis palabras no valen más que como curiosa y tal vez inexacta información. Yo no las habría escrito, pero...»<sup>11</sup>. Y por todo ello decía en 1968: «Hace años que

<sup>11</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, págs. 420 y 424.

descubrí la trampa de estos comentarios a la obra propia, y los evito desde entonces. El autor despliega sus brillantes propósitos y justificaciones, pero la obra puede ir por otro lado y resultar desoladoramente distinta e inferior a los sentidos y valores que el candoroso comentario parece atribuirle»<sup>12</sup>.

Este preámbulo resulta imprescindible para situar en su justo contexto las referencias a *La señal que se espera*, que hemos de ver a partir de ahora. Esta obra no es demasiado apasionante, y el propio autor declaró en más de una ocasión que era la que menos le gustaba de las suyas<sup>13</sup>. Embarcado en su batalla por dotar a la escena española de un hálito trágico que echaba en falta, tras las luchas intestinas de las familias de *Historia de una escalera*, con su legado de frustración personal y colectiva, había estrenado *En la ardiente oscuridad*, dominada por el símbolo de la ceguera y el impulso utópico de Ignacio, que choca con la institución que lo acoge y lo lleva a la muerte, y *La tejedora de sueños*, recreación del mito de Ulises y Penélope, que fue bastante mal entendida en su momento, como si se tratara de un *peplum* semejante a los que el cine estaba ofreciendo por entonces, del tipo de *Sansón y Dalila*, de de Mille, y no un replanteamiento del tema del héroe militar que vuelve a su tierra, pero no a traer la paz.

Así, el 21 de mayo de 1952, solo cuatro meses después del estreno del drama anterior ubicado entre los griegos, subió a las tablas esta «comedia dramática» ambientada en una Galicia bastante convencional. Escrita en enero de ese mismo año, había sido anunciada por el mismo autor como una variable respecto a lo compuesto por él hasta ese momento. En efecto, el artículo «Lo trágico», aparecido en *Informaciones* el 12 de abril de ese mismo año<sup>14</sup>, abordaba el carácter optimista que tenía la tragedia, y hacía ver que en la historia del teatro muchas obras maestras habían pertenecido al género. Mostraba asimismo su complacencia en coincidir con afirmaciones muy parejas de Arthur Miller a propósito de *Muerte de un viajante*, y proclamaba que su cultivo es el signo de la vitalidad de un pueblo, en ideas que veinte años antes había defendido García Lorca, aunque es poco probable que Buero conociese entonces las palabras del granadino. Al fin, concluía con la defensa de la tragedia como el género más moral, afirmación que debe situarse ante el telón de fondo de las acusaciones de exhibir en los escenarios panoramas deletéreos y descorazonadores que solo conducirían a la desesperación.

Pues bien, al terminar el artículo, en actitud no exactamente defensiva, pero que podía parecerlo, declaraba: «por eso quiero terminar [...] con una paradójica decla-

<sup>12</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 447.

<sup>13</sup> Véase Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 113

<sup>14</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, págs. 588-590.

ración de amplitud “a favor” de lo trágico y de su armonía con los restantes géneros: la primera obra que estrene no será una tragedia». Esa obra era *La señal que se espera*, que estaba entonces ensayándose por la compañía de Antonio Vico. Las palabras reunidas en ese artículo le pesaron muy pronto. Aún en 1958, con motivo de otra reflexión sobre la tragedia, afirmó: «desde mi primera incursión en el teatro, vengo defendiendo por escrito la consideración de la tragedia como género “abierto”. Incluso, pasándome un poco en el ardor de mi propia polémica, como un género “optimista”»<sup>15</sup>.

El día del estreno publicó el autor en el diario *ABC* la solicitada «Autocrítica» a su obra, en la que volvía sobre esta cuestión: «No ha faltado entre mis amigos quien, al saber que mi estreno de esta noche era una comedia con un final suave y conciliador, me haya dedicado una sonrisa por lo que, a su juicio, entrañaba por mi parte la búsqueda interesada de los gustos del espectador medio»<sup>16</sup>. Se esforzaba luego en subrayar que no existía traición a los modos anteriores de su teatro y añadía que en la nueva «se intenta dar también esa ley esencial de la tragedia, que es la del castigo doloroso por los excesos o imperfecciones». La alusión a la *ὑβρις* trágica es patente, al igual que su persistente voluntad de ubicar toda su producción en ese terreno; además, adelanta ahora una idea que va a ser básica en su argumentación en los años siguientes: la de que lo trágico no tiene que ver con la desesperación, la falta de sentido y de salidas o la catástrofe definitiva. Por el contrario, evoca ya ahí el ejemplo de la trilogía de «La Orestía», que finaliza con la reconciliación «feliz» de las «Euménides». Por tanto, si los personajes de su nueva obra logran una conciliación en el desenlace es por «la oscura pero tenaz voluntad [...] de aclarar y enmendar los yerros cometidos»<sup>17</sup>.

Esta es otra de las ideas que va a adquirir posterior desarrollo tanto en los ensayos donde reflexiona acerca del teatro y de su teatro, como en la producción teatral futura. La cadena de causas que se enlazan para producir un final en apariencia cerrado no será producto del azar, sino de la voluntad humana. En 1958 recordará en su más extensa contribución a la teoría trágica unas palabras de la *Odisea*, que resumen a su juicio la perspectiva con que los griegos abordaban el problema: «¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! –profiere Zeus–. Dicen que las cosas malas les

<sup>15</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 612. Así lo había hecho literalmente en el artículo citado en la nota precedente, al referirse a la tragedia: «un teatro profundamente optimista», pág. 588, y luego, glosando a Miller, insistía en que implica «la fe y el optimismo indestructible del hombre», pág. 589.

<sup>16</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 345.

<sup>17</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 346. En el «Comentario» posterior volvía a mencionar la trilogía de Esquilo, a la vez que insistía en reconocer su error por haber llamado a la obra «comedia dramática» y «haber afirmado en alguna ocasión, ateniéndome a la fuerza que nos hace el sentido mostrenco de las palabras más que a su riguroso significado, que no se trataba de una tragedia», pág. 365.



vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen, con sus locuras, infortunios no decretados por el destino»<sup>18</sup>. No se trata, por tanto, de exhibir las desgracias que la fatalidad acarrea a los inocentes, sino que es preciso averiguar en qué punto se produjo el exceso, el error, la injusticia o el crimen que desencadenan los males que se presencian. Y en la raíz de todo el conflicto se descubre un acto de la voluntad humana.

En *La señal que se espera* Buero quiso presentar un caso en que el reconocimiento (anagnórisis) de la culpa enterrada en el pasado produce la reconciliación final, pero se esforzaba en subrayar en la «Autocrítica» que no había abandonado el territorio en que deseaba moverse siempre: «Con ello, lo que en el fondo pretende ser un relato trágico abreviado, adopta la superficie de una comedia sentimental. Pero solo la superficie»<sup>19</sup>. Sin embargo, aparte de que el escaso o nulo éxito de la obra debió de descubrirle que ese no era su camino, lo evidente es que las posibilidades dramáticas de la solución contraria se le descubrieron mucho más adecuadas para desarrollar su universo teatral. Todo él es un continuo despliegue de fábulas en las que los errores del pasado pesan sobre el presente de los personajes y explican su final, por duro que sea. Nada puede ocultarse definitivamente ni quedar impune para siempre. La falta cometida por inadvertencia, egoísmo o maldad proyecta su sombra sobre el presente de la escena. Siempre hay un acto de la voluntad humana en el origen. Pero esa misma voluntad no puede a menudo resolver luego el nudo trágico. Lo desarrolló con eficacia en varias obras, y quizá sea en *El concierto de San Ovidio* donde se mostraba con mayor desnudez, al descubrir la equivocación del ciego David cuando proclamaba: «Todo es querer»; pero el desenlace muestra cómo el querer de un solo individuo puede ser aplastado por la fuerza brutal de la sociedad<sup>20</sup>.

En la mencionada «Autocrítica» se refería también el autor al misterio que había decidido incluir en la obra. Con cautelosa prudencia, sugiere que no se trata de incluir referencias a ninguna perspectiva religiosa o confesional, observación acaso necesaria en el ambiente de aquellos primeros años cincuenta en España, muy marcados aún por el peso social de la institución eclesiástica en todos los ámbitos de la vida civil. Al contrario, se trataba de abordar un tema para él siempre muy querido, el de las coincidencias significativas, no siempre regidas por la casualidad o el mero azar. Por ello, insistía en que tras la pátina superficial, procuraba «esconder –y revelar– un fondo algo más denso y permanente: el del posible sentido misterioso de acontecimientos que parecen triviales y el del significado natural de misterios aparentes»<sup>21</sup>. Para dar respuesta teatral a lo que no la tiene, manifestaba haber re-

<sup>18</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 640.

<sup>19</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 346.

<sup>20</sup> Véase el análisis de esta obra en Iglesias Feijoo, 1982.

<sup>21</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 346.



currido a un medio distinto a la palabra, con lo que estaba aludiendo al uso de la música, otro recurso muy propio de su sistema teatral, que acabaría desarrollando en *El concierto de San Ovidio*, en las palabras finales de Valentín Haüy, que cierran la obra: «Cuando no me ve nadie, como ahora, gusto de imaginar a veces si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas...»<sup>22</sup>.

Es bien sabido que por un lado pueden ir las intenciones y por otro los resultados. En efecto, los buenos propósitos que guiaron la redacción de *La señal que se espera* no cuajaron en absoluto en su realización efectiva. Así lo captó ya el público el día del estreno, pues el drama fue pateado por parte de los asistentes y se mantuvo apenas unos días en cartel, pese a las rectificaciones que introdujo el autor en el tercer acto esa misma noche, que no lograron salvar la comedia. No es preciso detenerse demasiado en los defectos constructivos, porque el fallo es más bien de concepción. Por primera vez, Buero ubicaba el centro de la intriga en la crisis de un matrimonio burgués. En *Historia de una escalera* se presentaba una colectividad formada por familias de recursos económicos más bien escasos y, aunque la traición a los propios sentimientos amorosos era parte importante del fracaso colectivo, no giraba en torno a ellos. En *la ardiente oscuridad* poseía una intención simbólica evidente, pues el tema de la ceguera lleva siempre consigo múltiples resonancias, que aquí se sumaban al anhelo utópico de lo imposible; existían asimismo conflictos amorosos, pero eran tan solo un recurso para evidenciar otros problemas. *La tejedora de sueños* aludía también a una difícil relación en el seno de un matrimonio, pero al tratarse del de Ulises y Penélope sus resonancias transitaban el territorio de lo mítico, aparte de sugerir otras cuestiones más apegadas a una lectura diferente.

Ahora, sin embargo, con *La señal que se espera* se enfrentaba al espectador con un tiempo contemporáneo, en un medio social burgués, con un matrimonio en crisis y ubicado todo ello en el temible «salón de estar» de tanto teatro rutinario de los siglos XIX y XX. No estamos en un hotelito madrileño o en el amplio piso de un barrio elegante, pero el traslado a un pazo gallego rehabilitado no oculta el indudable parecido con tales escenarios. Así, la acotación inicial habla de la «hermosa chimenea», «escalera al piso alto», «dependencias del servicio», «frondoso jardín»; «la habitación está amueblada con una riqueza y un desenfado muy de nuestros días. Mesitas bajas acristaladas, mueble-bar, sofá en el centro y cómodos sillones»<sup>23</sup>. En el

<sup>22</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, I, pág. 1023.

<sup>23</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, I, pág. 189. A partir de ahora se cita la obra por esta edición, con la simple indicación de la página en el texto. Este no es exactamente igual al de la primera edición, Madrid, Alfíl, col. Teatro, nº 21, 1952. En la definitiva se han peinado ciertas frases, sobre todo en el último acto, que tendían a atribuir a la señal un origen sobrehumano: «Acaso las condujo [mis manos al tocar el arpa] tu propio deseo; el deseo de todos. (*Bajando la voz*) O acaso **un deseo invisible y más alto**. -¿Un

curso de la acción, los personajes tomarán «whisky con seltz» (págs. 197 y 235) y el matrimonio central vive sin preocupaciones económicas: no trabajan, no han querido tener hijos, han estado todo el invierno fuera de Madrid, se supone que viajando (pág. 202).

La intención del autor parece clara: se trataba de mostrar (y de demostrar) que también era posible ubicar en el ambiente típico de la comedia burguesa, con sus conflictos sentimentales, un empeño teatral que lo trascendiera, para abordar ideas más ambiciosas. En su «Comentario» así lo explicaba, al referirse a su pretensión de «plantear temas, problemas, modos de reacción o técnicas no habituales»<sup>24</sup>. Sin embargo, el peligro de que los elementos propios del género pesaran más que cualquier otra intención era muy grande y, en efecto, acabaron por lastrar la obra y provocar un cortocircuito entre el peso de la comedia tradicional y los propósitos renovadores. En el fondo, el panorama que se deduce al final es el que el mismo dramaturgo ya había censurado en un artículo dos años antes, el primero que escribió consagrado al teatro, en el que enfrentaba la línea del neorrealismo con lo que llamaba el «teatro convencional, entendiéndolo por este el construido con abundantes escenas de té, criados y doncellas sagaces, enredos inverosímiles, aunque ingeniosos, frías paradojas dialogadas y tranquilizadoras cuentas corrientes de las que no se habla, pero que proyectan sobre la acción su benéfica y suave felicidad»<sup>25</sup>.

Es cierto que no todos esos componentes están presentes en *La señal que se espera*, al igual que el giro de la acción permite descubrir en el desenlace que la riqueza del matrimonio se ha evaporado y ahora están arruinados, por lo que deberán ponerse a trabajar, aunque para ello al protagonista no le faltan propuestas por su formación de ingeniero. Pero el conjunto no acaba de levantar el vuelo e incluso resulta difícil descubrir cuáles eran los «modos de reacción o técnicas no habituales» a que aludía Buero en las palabras citadas antes. Quizá estaba refiriéndose al uso final de la música para expresar una idea a la que luego hay que volver. En todo caso, el experimento de dar un nuevo aire a la comedia tradicional no funcionó, y de hecho nunca volvió a ubicar ninguna de sus obras posteriores en ese medio social y, por tanto, dejó de lado por completo la ilusión de elevar ese género a una altura

---

milagro?» (ed. Alfíl, pág. 58). Lo señalado en cursiva negrita desaparece y la última palabra es sustituida por «prodigio» (pág. 234). También se elimina alguna expresión no poco complicada de decir en un escenario, por ser bastante cursi: «¡Mi pobre Susana! *Eras como un arpa eólica que anhelaba su melodía de mujer...*» (ed. Alfíl, pág. 58), suprimida en la versión de *Obra Completa* (Pág. 235). Y se elimina la llegada en escena de la carta que Julián recibe de su mujer. Esos cambios estaban ya en la edición citada luego en la nota 29. Para un análisis de la obra, véase asimismo Patricia W. O'Connor, *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996, págs. 165-174.

<sup>24</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 364.

<sup>25</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 575.

que probablemente le estaba vedada por su propia idiosincrasia. Si aparecieron más tarde escenarios que pudieran asemejarse a este, se trataba en todo caso de parecidos ocasionales, como en *Madrugada*, que se desarrolla en la vivienda de un artista, o en *Llegada de los dioses*, cuya acción, ubicada en unas islas inconcretas, se centra en la dura realidad de un criminal de guerra agazapado muchos años y dedicado a los negocios, o en *Jueces en la noche*, en la que un escenario simultáneo rebaja la importancia del salón central, minimizada también por el tema del terrorismo golpista en la España democrática.

Sin duda, entre los temas que Buero quiso abordar en *La señal...* figura en primer lugar la dialéctica entre la fe y la duda, muy de raigambre unamuniana, con sus flecos de creencia en los milagros frente al escepticismo de la mera razón. La posibilidad del prodigio, la apertura al misterio en la vida y la existencia de coincidencias significativas, que parecen producidas por el azar, son todos de notable hondura y muy queridos para él, de manera que aparecen con frecuencia en su teatro. Aquí no acaban de alcanzar una plasmación demasiado feliz. La ubicación geográfica en una Galicia demasiado tópica ayuda poco a los fines pretendidos. Las referencias de los personajes al «tono milagroso de estas tierras» (pág. 198), a «este país de brujas y consejas» (pág. 199), una «extraña tierra» en la que «solo se habla de “meigas” y de la “santa compañía”, y de viejas historias de cementerios aldeanos» (pág. 204) intenta crear un velo misterioso que linda demasiado con las convenciones más gastadas. Añádase la vieja criada, que, según la acotación, «habla con ligero y dulce acento galaico» (pág. 193) y que introduce expresiones como «cuitado» o «señoriña» (págs. 193 y 208) y forma con su marido Bernardo una pareja de sirvientes que semeja extraída de géneros teatrales un tanto apolillados. Y súmese aún la referencia al «tío Carmelo», «un viejo sabidor» (pág. 211) con sus ribetes de curandero, brujo, adivino y ensalmista.

Este ruralismo de cartón piedra no ayuda nada a extender el ambiente mágico o misterioso que hubiera resultado determinante para el desarrollo del motivo central, el choque entre el anhelo de claridad de Enrique y el ansia de fe en el prodigio que mueve a Luis y a Susana. Este triángulo se convierte en el soporte sobre el que se sustenta la intriga de la comedia. Pero el conflicto sentimental parece más propio de una obra de Echegaray o de Benavente, con sus ribetes de celos, posible adulterio, traición y demás. Susana ha sido antigua novia de Luis, lo abandonó por Enrique y el desdeñado se transtornó, de manera que pasó un año en un sanatorio. Ahora parece curado, pero no lo está: es artista, músico en concreto, y ha perdido por completo la capacidad creativa: no puede escribir una nota y se aferra a la idea de que recuperará la inspiración cuando logre recordar una melodía que acababa de componer precisamente cuando se produjo la ruptura con Susana, que por supuesto se siente culpable y desearía ayudarlo. Pero su presencia en el pazo está motivada por la invitación que

le ha cursado el celoso Enrique, que, desconfiado respecto a la sinceridad del amor de su esposa y con el temor de que siga prendada del antiguo novio, lo trae a su mansión para que ella vea la piltrafa humana en que se ha convertido.

El plan dista de funcionar, pues Susana, pese a la piedad que Luis le inspira, en realidad ama a su marido, y en el choque de fuerzas que se desarrolla en su interior, se desequilibra también y está a punto de suicidarse en el cercano mar. No queda muy claro cuánto tiempo ha pasado desde la enfermedad de Luis, pero su ruptura con este y el matrimonio con Enrique estuvieron muy cercanos; en el acto tercero él alude a «los días en que [Luis] enloqueció y en que nosotros hicimos nuestros rápidos preparativos para un matrimonio que supuse iba a ser maravilloso» (pág. 230). Llevan casados un tiempo inconcreto, como se dice algunas veces («Hace años que me has roto los nervios», pág. 215; «Yo tuve durante años señales de tu amor», pág. 229; «¿Por qué hemos tenido que torturarnos año tras año [...]?»), pág. 234), pero no puede ir más allá de cinco, pues también señala Susana: «Hace seis años que compraste el pazo; antes de conocernos» (pág. 215). Con todo, el posible desequilibrio cronológico (parece mucho tiempo para el desajuste mental de Luis, pero poco para el fracaso del matrimonio durante «años»<sup>26</sup>) no tiene mayor importancia.

Mucho mayor puede ser la de la elección del símbolo elegido para centrar todo el conflicto entre los personajes. El músico Luis Bertol ha dado en la peregrina idea de que podrá recobrar la capacidad creadora si se le envía una señal, consistente en que la melodía olvidada suene de manera espontánea en un arpa eólica montada en el pazo, con lo que se desbloquearía su mente. Esa sería ‘la señal que se espera’, que marcaría asimismo el anuncio de la llegada de una carta con noticias del sobrino de Rosenda y Bernardo, del que nada se sabe desde que se marchó a América; por ello, al atardecer, el grupo que forman el frustrado músico y los dos criados esperan anhelantes que suenen las notas que marcarían el cumplimiento de sus esperanzas. A ese grupo se suma la propia Susana, en un golpe efectista con el que termina el acto primero: también ella espera algo, la recuperación del afecto de su marido, que cree perdido. Y en un nuevo *coup de théâtre*, el acto segundo concluye con el sonido que produce el arpa eólica, que reproduce la canción perdida y olvidada por Luis.

Por todo ello, el acto tercero se consagra a escuchar reflexiones que los distintos personajes emiten sin pausa. Luis cree que todo ha sido un «milagro» (pág. 224), porque sabe que ningún arpa eólica podría emitir más que sonidos informes, y no su

<sup>26</sup> Y además, si Luis estuvo en crisis sin componer desde su separación de Susana, no se entiende muy bien que le diga a Julián: «Mi cara empezaba a ser popular hace un año» (pág. 195), pues no se haría famoso justamente cuando no escribía música. En el acto primero se afirma que el músico es amigo del matrimonio «desde hace años» (pág. 198), pero al final Susana declara que al conocer a Enrique rompió con Luis: «Porque apareciste... y todos los hombres terminaron para mí» (pág. 234).

antigua canción; movido por lo sobrenatural, ha recuperado su lucidez y se ha pasado toda la noche componiendo. A esa recuperación se suma la anagnórisis: ahora es capaz de reconocer que no fue él quien dejó a Susana, como en su frustración creía, engaño que mantenía bloqueada su mente, sino que había sido ella la que le había abandonado por preferir a Enrique. Este, que cree perdido el amor de su mujer y que, casi desesperado, llega a pensar en pegarse un tiro, tiene también su momento de reconocimiento, iniciado al final del acto anterior al confesar su inmenso amor por Susana (pág. 221), y acabará asumiendo que ella no lo eligió por ser rico, sino que lo amaba por él mismo: «todo ha sido un milagro. Un gran milagro» (pág. 235). Y, en fin, Susana, que fue quien tocó la melodía en el arpa, esperaba concitar todo lo que en efecto se ha producido: la curación de Luis, la recuperación del amor de Enrique y su propia salvación.

Faltaba solo la decisión del amigo del matrimonio, Julián Vivar, catedrático de filosofía, que encarna el papel episódico del confidente o sermoneador incansable, que va glosando los diferentes avatares de los demás, y que aporta su propio problema: abandonado por una mujer más joven, decide regresar junto a ella, si es que al fin lo acepta. Hombre abierto a la especulación, extrae la moraleja pertinente: «Cuando ya no tenía nada, Luis tuvo fe, y la fe le ha salvado. Y, ahora, vosotros dos os encontráis frente a frente, mirándoos al fondo de los ojos..., cuando creáis no tener ya nada. Buscad, buscaos en el fondo de los ojos la fe del uno en el otro..., y tal vez os salvéis» (pág. 228). Para cerrar todas las vías abiertas, en el acto último se produce asimismo la llegada de la carta que los criados aguardaban; trae noticias del sobrino, pero son funestas: ha muerto en un naufragio, recordándolos. Para ellos, la carta llegó porque había sonado la música del arpa. Es un prodigio, otro milagro, según ellos creen.

La conciliación definitiva, ese final «abierto», que, como hemos visto antes, Bue-ro reclamaba como propio a veces de la tragedia, tiene aún una plasmación adicional. Las fuerzas que han chocado a lo largo de la trama han sido apaciguadas, y los personajes logran ascender a un nuevo nivel en el que sus vidas estarán regidas por la verdad y la armonía. Así lo proclama Enrique y lo reafirma Julián (págs. 236-237):

-El mundo es curioso. Es como una melodía de la que casi nunca percibimos otra cosa que los sonidos ingratos... Pero, a veces, viene un minuto como este: un minuto de paz y comprensión. Por alguna misteriosa ley, se nos regala a los pobres seres humanos el prodigio de las coincidencias... y de los momentos venturosos. [...]

-El aire está tranquilo y la solana, vacía. Nada se oye. Momentos como este, sin embargo, serían los que a los antiguos les hicieron creer en la posibilidad de oír la armonía de las esferas... Esa armonía que los astros emiten, cuando giran en sus perfectas órbitas, obedientes a una batuta invisible.

En ese instante, cuando va a descender el telón, se oye en el teatro una melodía que envuelve a los personajes y que Susana afirma sentir dentro de ella.

Como cabe deducir del análisis, los elementos puestos a contribución para encarnar esta temática no eran acaso los más pertinentes. Del conflicto sentimental de un matrimonio burgués y acomodado era difícil pasar a la música de las esferas, sobre todo por la carga que el género teatral al que se adscribe llevaba consigo. Se trataba de un arriesgado esfuerzo por dignificar un tipo de obras ligero y superficial, al que se quería dotar de una ambición temática que lo trascendiera. La apuesta era valiente y acaso algo temeraria. El fracaso reveló a Buero Vallejo que era preferible no reincidir en el empeño. Y, de hecho, no volvió a hacerlo: ninguna de las obras posteriores presenta ese final feliz que aquí triunfa. Su camino le llevó a cultivar intrigas más o menos complejas, pero marcadas por la sombra de la muerte, que aquí apenas se ciñe a la referencia al sobrino de los criados, demasiado incidental para el nudo central de la obra. Desear la armonía es aspiración humana, aunque la felicidad pocas veces triunfa al chocar los anhelos de unos personajes con la ambición, la maldad, el egoísmo de otros, cuando no con fuerzas sociales más complejas que conducen reiteradamente a la frustración. No «Todo es querer», como gritaba David, según vimos antes. El resto de la obra bueriana constituye una continuada muestra de la lucha que el hombre debe emprender para superar esas limitaciones y condicionantes.

Es posible además que el símbolo central en torno al que gira el sentido último del drama no funcione demasiado bien. La ubicación del arpa eólica en el centro del imaginario del espectador acaso no sea el instrumento más eficaz para transmitir lo que el autor deseaba. Un par de veces ha explicado de dónde procedía la idea. En 1952, en el «Comentario» que acompañaba la primera edición, reconoce que no ha visto ninguna y que su información sobre ellas es libresca y antigua: «Las arpas eólicas me son familiares –y queridas– desde que, siendo niño, leí repetidas veces un precioso libro que mi padre tenía entre los suyos: “Amenidades científicas”, de Vicente Vera». Añadía luego: «De él proceden el arpa, la esbozada explicación de su funcionamiento y su parentesco con la gruta de Fingal. Vera añadía otros ejemplos naturales de armonía espontánea y destruía con su clara lógica de científico el carácter milagroso que estos fenómenos tienen para las gentes sencillas»<sup>27</sup>.

En efecto, la oportunidad de conseguir un ejemplar del libro aludido me permitió corroborar todo lo ahí apuntado. Vicente Vera López, nacido en Salamanca en 1855 y muerto en 1934, fue Doctor en Ciencias físicoquímicas en 1876 y colaborador frecuente en la prensa con artículos de divulgación en medios como *El Imparcial* o *El Sol*, aparte de publicar numerosos libros de materias diversas, algunos más

<sup>27</sup> A. Buero Vallejo, *op. cit.*, II, pág. 369.

ceñidos al tratamiento de cuestiones científicas o técnicas: *Lluvias e inundaciones* (Madrid, 1880), *Cartilla agrícola* (Madrid, 1882), *Breves nociones de Química orgánica* (Madrid, 1885), *Tratado de la fabricación de vinos de todas clases* (Madrid, 1904), pero otros más dirigidos a la divulgación: *Un viaje al Transvaal durante la guerra* (Madrid, 1902), *La fotografía y el cinematógrafo* (Madrid, Calpe, 1923) o *Cómo se viajaba en el siglo de Augusto* (Madrid, Calpe, 1925), por citar solo algunos de su muy extensa producción<sup>28</sup>.

El mencionado por Buero, *Amenidades científicas* (Barcelona, 241 págs.), lleva el subtítulo «Narraciones curiosas», y es comprensible que hubiera fascinado a cualquier lector adolescente, por presentar en forma amena y con no pocos diálogos cuestiones en apariencia misteriosas o sorprendentes, siempre con la inmediatez del autor como protagonista y testigo de lo que cuenta. Aún en 1984, Buero, en una edición de *La señal que se espera* en la que repetía las palabras antes citadas del «Comentario», añadía: «Conservo el libro, hoy olvidado. Es de 1914. No ha perdido su encanto. Ni su condición de adelantado en España, por algunas de sus narraciones, del género de ficción científica. En su tiempo, una o dos de ellas se divulgaron bastante: *El diafotófono*, por ejemplo. Sospecho que, si me decido ahora a reeditar esta añeja comedia, lo hago más en homenaje a aquel distinguido científico y en recuerdo de mi infancia remota que por el deseo de completar mis ediciones»<sup>29</sup>. A un ávido lector como siempre fue Antonio Buero, fascinado además por la obra de escritores como H. G. Wells, es comprensible que le atrajeran esos relatos que sumaban intriga, misterio y explicación racional.

Pues bien, el primer capítulo del volumen se titula «Naturaleza y música. Armonía espontánea» (págs. 5-34), y ahí se presentan las arpas eólicas. De esas páginas extrajo el autor, en efecto, los elementos básicos, pero también no pocas palabras similares a las que exponen los personajes. La acción comienza con alusiones a la señal que Luis espera que suene en la solana, en forma de melodía tocada por «dedos invisibles» (pág. 190), lo que ocurrirá antes de oscurecer. Se alude luego a «las voces que se oyen en la gruta» (pág. 194) y se aclara que en la solana sí se oyen músicas, pero no la deseada. Una nueva referencia a que está poniéndose el sol y a las voces de la gruta (pág. 195) da paso a la explicación que se ofrece al recién llegado Julián, lo que de paso sirve para informar al espectador. Lo de la gruta «es un fenómeno natural» (pág. 199), al igual que los sonidos que vienen de la solana: allí ha construido

<sup>28</sup> Aparte de los datos que recoge Palau, pueden verse no pocos de estos libros en la Biblioteca Nacional de España; puede consultarse asimismo la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, vol. LXVII, 1929.

<sup>29</sup> Antonio Buero Vallejo, *Marginalia*, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones. Club Internacional del Libro, 1984, pág. 7.



Luis, el músico, un arpa eólica, «un extraño artefacto de madera cuya embocadura mira al poniente», lo mismo que la boca de la gruta. El instrumento posee un sistema de cuerdas que podrían hacer sonar una melodía sencilla sin que nadie las pulsara:

Las arpas eólicas tocan solas [...] Los antiguos creían que lo hacía el viento... Bertol dice que se debe a un estado especial de la atmósfera herida por el sol cuando está en el horizonte... Entonces, y no todos los días, las cuerdas vibran y emiten sonidos que... llegan a parecerse bastante a una tosca música. Y la gruta es una especie de arpa natural, cuyas cuerdas son las irregularidades de la roca. Por eso suena, como suena también en Escocia la gruta de Fingal (pág. 199).

Al final del acto segundo Luis vuelve a esperar el «prodigio»: «Dedos invisibles» –de nuevo– pueden hacer sonar el arpa y, de improviso, el sonido llega; la acotación señala: «Se oyen primero unos acordes confusos, diríase que producidos por una leve brisa. Después la melodía se articula y fluye, dulce y clara» (pág. 223).

Todos los datos proceden del libro de Vicente Vera, en el que se habla de ese tipo de arpa, un instrumento «que a ciertas horas y en sitios apropiados, sin que nadie lo toque, suena lanzando al aire variados *acordes* de una *dulzura* y melancolía *infinitas*»<sup>30</sup>. Menciona una en Baden-Baden, que al atardecer, «cual si *dedos invisibles* pulsasen sus metálicas cuerdas, desprende *dulcísima* armonía»<sup>31</sup>. Esto hace pensar en «lo sobrenatural y lo fantástico», como ocurre con la pareja de criados del drama. Se habla asimismo de «eco *confuso*»<sup>32</sup>. En la obra se menciona un par de veces el «prodigio» que se espera (págs. 221 y 230); Vera habla también de «*prodigio*»<sup>33</sup>. Pero pronto se aclara: «Y es lo más notable que no es *el viento* el que hace sonar las cuerdas del arpa eólica»; de ser así, sonaría todos los días ventosos, y ello no ocurre. «En *momentos de calma* es cuando con más frecuencia produce el misterioso instrumento su más rica armonía»<sup>34</sup>. Tras aludir a la gruta de Fingal, que se describe como resultado de una visita del propio Vera, se explica de manera racional por qué se producen naturalmente esos sonidos: los rayos del sol en el crepúsculo atraviesan las diferentes capas de la atmósfera con un especial grado de humedad y, si encuentran una especie de caja sonora, como la del arpa o de una gruta, provocan una vibración que origina sonidos.

<sup>30</sup> Vicente Vera, *Amenidades Científicas*, Barcelona, Casa Editorial Estudio, 1914, pág. 8. Se señalan en cursiva las coincidencias léxicas con la comedia.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 8.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, págs. 9-10.

La fuente está muy clara, pero Buero aprovechó aún un efecto más para su obra. En el desenlace, cuando todos los conflictos se han resuelto, domina «una gran paz». El «aire está tranquilo». «Nada se oye. Momentos como este, sin embargo, serían los que a los antiguos les hicieran creer en la posibilidad de oír la armonía de las esferas...» (pág. 237). Y en ese instante, según la acotación: «Una dulcísima y lejana armonía, que dijérase hecha de eterno viento susurrante y voces claras, inicia sus acordes. Es una música increada», un «incomprensible milagro musical». En el libro de Vera no se habla de la música de las esferas, pero sí se expresan situaciones parecidas con palabras que Buero reutilizaría. De la «calma», ya citada, se vuelve a hablar luego («percíbese una calma completa»<sup>35</sup>); el aire «tranquilo» evoca el «mar tranquilo»<sup>36</sup> en Vera, y la «dulcísima [...] armonía» bueriana es eco de los «dulcísimos sonos» y de la «imponente y misteriosa armonía» de Vera<sup>37</sup>. En él cabe hallar asimismo «eternamente», «susurro armonioso», así como referencias a «los antiguos»<sup>38</sup>. Y si el científico había hablado de «nubes *heridas* oblicuamente por los rayos del sol»<sup>39</sup>, Buero a «un estado especial de la atmósfera herida por el sol» (pág. 199). Es obvio que la huella dejada por el libro en el ánimo del Buero niño fue profunda y duradera, y debió de ser refrescada con alguna consulta al escribir *La señal que se espera*.

¿Hubo alguna otra influencia sobre el autor al componerla? Es muy difícil precisar si por su memoria rondaría asimismo el recuerdo del poema de Coleridge «The Eolian Harp». Aparte de la referencia encerrada en el título, ahí se habla asimismo del atardecer y del mar, y suena el arpa eólica convirtiendo el sonido en luz, de manera que se ama todo en un mundo en plenitud, «Where the breeze warbles, and the mute still air / Is Music slumbering on her instrument»<sup>40</sup>. Pero si esta influencia es poco probable, la escena final con el sonido de esa música increada que los personajes intuyen y no oyen, remite a una indudable conexión con un filósofo por el que Buero siempre ha tenido especial devoción, Schopenhauer. Ya antes quedó señalada la referencia que el dramaturgo había realizado en su «Autocrítica» acerca de cómo, para intensificar la sensación de misterio, recurrió a expresar «al final de la obra su afirmación más concreta por un medio distinto de la palabra»<sup>41</sup>. Esa concepción de la música como idioma excelso y universal, que supera a todo los existentes, está en

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 11.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 17.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>38</sup> *Ibid.*, págs. 9, 8 y 14, respectivamente.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 14.

<sup>40</sup> Coleridge, *Poetical Works*, ed. Ernest Hartley Coleridge, London, Oxford University Press, 1967, pág. 101.

<sup>41</sup> A. Buero Vallejo, *Obra completa*, II, pág. 346.

el centro de la concepción filosófica del alemán, además vinculada a la tragedia: «es un arte tan grande y magnífico, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia supera en mucho a todos los idiomas de la tierra»<sup>42</sup>.

«La música es, pues, en cuanto expresión del mundo, un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad»<sup>43</sup>. La recreación final de la serenidad y quietud de la obra bueriana arranca del mismo pensador: «Lo inefablemente íntimo de toda la música, en cuya virtud nos hace entrever un paraíso tan familiar como lejano de nosotros y lo que le comunica ese carácter tan comprensible y a la vez tan inexplicable, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo», y llega a afirmar que expresa «la esencia íntima, el “en sí” del mundo que pensamos como voluntad»<sup>44</sup>. Por eso, como vimos, en *El concierto de San Ovidio* consideraba la música como la única respuesta a lo que no la tenía.

Queda tan solo considerar otro aspecto presente en la obra, pero algo modificado en la revisión. Se trata de la explicación de las coincidencias que se producen en el desenlace. La carta para Rosenda y Bernardo llega al día siguiente de sonar la música, como ellos esperaban. En la primera versión llegaba también ese día la carta que a Julián escribe su mujer y que le mueve a volver con ella: «Ayer sonó la melodía y hoy una de sus cartas llega a mis manos. (*Sencillo.*) Una coincidencia, Enrique. Pero una coincidencia demasiado emocionante para negarme a lo que ella me suplica»<sup>45</sup>. Hay otras referencias al tema desde casi el principio («Pensaba en lo lleno que está el mundo de coincidencias. En cómo todos esperamos algo...», pág. 200), que confluyen en el momento de la armonía final, cuando Enrique habla del «prodigio de las coincidencias» (pág. 237).

En la obra este tema se conecta con el de la esperanza: todos esperan algo, como se acaba de ver en la frase de Julián, quien es asimismo el que afirma: «Pero creo en

<sup>42</sup> Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero, Madrid, M. Aguilar, sin fecha (1928), pág. 285.

<sup>43</sup> A. Schopenhauer, pág. 292.

<sup>44</sup> A. Schopenhauer, pág. 293. Sobre la influencia del pensamiento del filósofo en Buero, aparte de la monografía citada en la nota 13, véanse mis artículos «La tragedia de la Historia: *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo», en *Le XXème Siècle. Parcours et repères, Hispanística XX*, n° 17, Dijon, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXème. siècle, Université de Bourgogne, 1999 [pero 2000], págs. 75-95, y «“Quién es ese”. La cuestión de la identidad en *El tragaluz*, de Buero Vallejo», en *Identité/Altérité dans la culture hispanique aux XXe-XXIe siècles, Hispanística XX*, n° 29, Dijon, Centre Interlangues Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne, 2011 [pero 2012], págs. 301-309.

<sup>45</sup> A. Buero Vallejo, *La señal que se espera*, ed. 1952, pág. 56.

la oculta razón de las coincidencias» (pág. 200), porque, como añade al momento: «En el mundo todo es señal, amigo mío. El azar no existe» (págs. 200-201). Se trata de un motivo muy propio de Buero, que reaparecerá en obras posteriores, y de manera muy destacada en *Las trampas del azar*. Sobre él vuelve en su «Comentario», donde señala con rotundidad que las «aparentes casualidades –las “coincidencias” que culminan en la coincidencia final de las cartas– no son casuales, al menos en mi intención. Pertenecen a un tipo de justicia distributiva que confiere significado a los hechos triviales»<sup>46</sup>. Se trata, de un lado, del funcionamiento de la justicia poética, presente en el teatro desde los trágicos griegos; de otro, de la existencia de un nivel hermenéutico, que actúa también en la vida real, que dota de sentido y explicación a lo que en apariencia parece un prodigio, «porque el misterio vivo de las cosas está en ellas sin violentar su apariencia y no es el de los milagros excepcionales»<sup>47</sup>.

Estamos, como cabe deducir, en la idea de Jung acerca de las ‘coincidencias significativas’, que solo existen porque alguien –un intérprete– les da importancia y las dota de significado. Es el hombre, en suma, quien crea las ‘coincidencias’. Respecto a ellas, Buero aludió una vez a Jung, al hablar precisamente de esta obra en una entrevista: «No están orgánicamente conectadas, no guardan una relación de causa a efecto, pero no son arbitrarias». La vida ofrece multitud de casualidades, aunque es cada uno quien las interpreta y da sentido: «Por eso doy yo tanta importancia a este aspecto de la capacidad de crear conexiones con lo que nos rodea, en función de nuestro propios problemas; porque la coincidencia es algo que creamos nosotros»<sup>48</sup>. El misterio no desaparece, pero su explicación no es trascendental o sobrenatural. A ello se alude en fin en la propia obra, en el momento del desenlace en diálogo entre Luis y Julián (pág. 235):

-Mi canción fue tocada por manos humanas.

-Y la carta fue traída por manos humanas, y todo es humano en este bajo mundo... Pero todo es, también, maravilloso.

En fin, del análisis de una comedia no demasiado lograda, como el mismo autor reconoció («es una de mis peores obras. No tengo gran empeño en defenderla»<sup>49</sup>; «es

<sup>46</sup> A. Buero Vallejo, *Obra completa*, II, pág. 366.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Amando Carlos Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, págs. 69-70. Se había publicado con el título «El teatro de Antonio Buero Vallejo (Entrevista con el autor)», *Papeles de Son Armadans*, LXVII, n° 201, diciembre 1972.

<sup>49</sup> En Isasi Angulo, pág. 69.

una de mis obras más débiles»<sup>50</sup>), pueden extraerse conclusiones relevantes para su trayectoria posterior. Aquí aparece ya el primer artista, en este caso músico, que además presenta un desequilibrio mental, anuncio de tantos como mostrarán protagonistas de sus obras futuras. Luis parece loco, pero también loca se manifiesta Susana, cuyos nervios destrozados por la incertidumbre y la posible culpa la llevan cerca de la muerte. Son sendas que luego seguirá con insistencia el dramaturgo, aunque nunca volverá a incidir en ese final armónico y apacible, señal de que se le revelaba un tanto impostado frente a la dureza y la crueldad existentes en el mundo.

## Bibliografía

Buero Vallejo, Antonio, *La señal que se espera*, Madrid, Alfil, col. Teatro, n° 21, 1952.

Buero Vallejo, Antonio, *Marginalia*, Madrid, S. A. de Promoción y Ediciones. Club Internacional del Libro, 1984.

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

Coleridge, *Poetical Works*, ed. Ernest Hartley Coleridge, London, Oxford University Press, 1967.

Fraile, Medardo, «Charla con Antonio Buero Vallejo», *Cuadernos de Ágora*, n° 79-82, mayo-agosto 1963, pág. 6.

Gubern, Román, «Entrevista con Salvador Espriu», *Primer Acto*, n° 60, enero 1965, pág. 17.

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

Iglesias Feijoo, Luis, «La tragedia de la Historia: *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo», en *Le XXème Siècle. Parcours et repères, Hispanística XX*, n° 17, Dijon, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXème. siècle, Université de Bourgogne, 1999 [pero 2000], págs. 75-95.

Iglesias Feijoo, Luis, «“Quién es ese”. La cuestión de la identidad en *El tragaluz*, de Buero Vallejo», en *Identité/Altérité dans la culture hispanique aux XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, Hispanística XX*, n° 29, Dijon, Centre Interlangues Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne, 2011 [pero 2012], págs. 301-309.

Isasi Angulo, Amando Carlos, «El teatro de Antonio Buero Vallejo (Entrevista con el autor)», *Papeles de Son Armadans*, LXVII, n° 201, diciembre 1972.

Isasi Angulo, Amando Carlos, «Antonio Buero Vallejo», en *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, págs. 45-81.

<sup>50</sup> A. Buero Vallejo, *Marginalia*, cit., pág. 5.

O'Connor, Patricia W., *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos, 1996.

Ruiz Iriarte, Víctor, «Viaje alrededor de un escenario», *Teatro*, n° 1, noviembre 1952, pág. 41.

Schopenhauer, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero, Madrid, M. Aguilar, sin fecha (1928).

Vera, Vicente, *Amenidades Científicas*, Barcelona, Casa Editorial Estudio, 1914.

Ynduráin, Francisco, «El teatro de Buero Vallejo de la escena al libro», *El Noticiero*, Zaragoza, 16 de marzo de 1952.