

**LA TRAGEDIA DE LA HISTORIA:  
EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO, DE ANTONIO  
BUERO VALLEJO**

**LUIS IGLESIAS FEIJOO**

Universidad de Santiago de Compostela

El coloquio que nos convoca este año aprovecha la ocasión para echar una mirada al conjunto del siglo que termina. Muchos pueden ser los aspectos abordados. Uno de los núcleos que se mencionan en la convocatoria alude a la revisión de la Historia y, aunque esto puede ser entendido de modos muy diversos, me ha parecido oportuno acercarme hoy de nuevo a las propuestas de un autor que se sirvió a menudo de la historia para iluminar nuestro presente.

Me refiero al teatro de Antonio Buero Vallejo y a las bases teóricas en que se sostiene, porque, además de dramaturgo de primer orden, Buero es también un teórico teatral de sumo interés, cuyas reflexiones hoy es más fácil conocer a través de la recopilación que, en colaboración con Mariano de Paco, he realizado en el volumen segundo de su *Obra completa*<sup>1</sup>. A partir del estudio de los textos ahí reunidos debería elaborarse ya un trabajo monográfico extenso sobre la faceta teórica de Buero, tema que me parece también oportuno para una Tesis doctoral; estos que siguen serán solo unos apuntes que pueden servir de guía para ese trabajo.

En realidad, ya en mi monografía de 1982 dedicaba un capitulillo inicial de nueve apretadas páginas a la «Teoría del teatro de Buero

---

<sup>1</sup> Antonio Buero Vallejo, *Obra completa*, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols., 1994. Véase sobre todo en el volumen II (*Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*) el apartado «Ensayos, artículos e intervenciones sobre el teatro».

Vallejo»<sup>1</sup>, donde se realiza una síntesis de sus ideas; sería, sin embargo, un error pensar que el dramaturgo tiene desde el principio elaborado en su mente el conjunto de todo su sistema teatral y que lo va a ir exponiendo en los años siguientes. Por el contrario, uno de los objetivos del trabajo de hoy será examinar el paulatino, aunque rápido desarrollo de su pensamiento, que se combina con la práctica sobre el escenario. A la vez, se intenta sugerir también dónde se halla el origen de alguno de los planteamientos buerianos.

Y finalmente llegaremos a comprobar cómo ese sistema se plasma en una obra histórica de 1962, *El concierto de San Ovidio*, que puede mostrar con mayor desnudez y claridad que ninguna otra varios de los objetivos fundamentales que el dramaturgo perseguía. Para ello tenemos que trasladarnos mentalmente a los años sesenta, cuando la situación general del país era bien diferente de la actual. Sometidos los españoles a un régimen autoritario, todas las actividades públicas se encuadraban en un contexto que las cargaba de significaciones, y las artísticas, literarias y teatrales no escapaban a esa ley. Cada estreno de Buero era entonces acogido como un auténtico manifiesto en el que, aprovechando las fisuras que el sistema inevitablemente presentaba, se podían oír desde el escenario serenas, pero no menos firmes propuestas en favor de una convivencia regida por la tolerancia y la libertad. Y, aunque ésta no sea la ocasión de tratarlo, no cabe ignorar que en la pugna entre poder y sociedad, la sucesión de tentativas teatrales ensanchaba poco a poco los márgenes que limitaban la capacidad de expresión.

Sin embargo, entonces pudo parecerle a algunos insuficiente el compromiso del escritor con su tiempo. Eran momentos en que, de forma bastante ingenua, se definía la poesía como un arma de combate y se soñaba con derribar un régimen a golpe de versos. Había quien pensaba que el teatro bueriano estaba hipotecado por un exceso de preocupaciones por los problemas del individuo, del hombre concreto, que supuestamente debían dejar sitio a una exclusiva atención a lo que de manera poco matizada se denominaba «lo social». Así, un supuesto lastre metafísico

---

<sup>1</sup> Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Eds. de la Universidad de Santiago, 1982, págs. 1-9. Un análisis detallado de su teoría puede verse también en Mariano de Paco, «Buero Vallejo y la tragedia», en su *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)* Murcia, Universidad, 1994, págs. 39-49; y en Ana Gómez Torres, «Para una definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo», en C. Cuevas García, ed., *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 212-222.

parecía pesar sobre aquellas obras, que no acababan de hablar con la suficiente claridad.

Hoy, casi treinta años después, es necesario recordar aquella época. No debe movernos ninguna añoranza nostálgica; pero cuando se contempla el avance de algunas tesis posmodernas que defienden un relativismo feroz, en que todo está permitido y ninguna ética parece poseer valores en que arraigarse, resulta urgente sugerir que sigue siendo posible defender los fundamentos del discurso de la modernidad. Cuando estamos presenciando sucesivos asaltos a la razón, ídolo en el que para algunos parece concentrarse el origen de todos los males, resulta oportuno detenerse a ver cómo aquella matizada preocupación por los problemas del hombre como individuo no ocultaba la firme propuesta en favor de una concepción del progreso humano y de una sociedad regida por valores como la solidaridad y el sacrificio.

Esto era factible porque el autor operaba con una mentalidad fuertemente dialéctica; por ello planteaba que la solución a las dificultades que se descubrían en la indagación de los problemas del individuo sólo podrían hallar salida situándolas en una dimensión colectiva. Pero, a la vez, se deducía que ésta no avanzaría un paso sin tener en cuenta la importancia fundamental de cada hombre concreto. En estos días finiseculares, cuando el derrumbamiento de los sistemas del socialismo real parece haber arrastrado consigo cualquier concepción de progreso, hundida en apariencia por el peso de los errores o envenenada por los crímenes que en su nombre se han cometido; cuando el estruendoso triunfo del mercantilismo más materialista quiere condenar cualquier manifestación de ideal o de utopía, podemos estar en mejor disposición para aquilatar el valor de propuestas ampliamente comprensivas y totalizadoras como la encarnada por el conjunto del teatro de Buero Vallejo.

Para no repetir lo ya dicho en otras partes, doy por supuesto el conocimiento general de su teatro, en el que siempre las conclusiones morales, políticas o sociales que de él pudieran extraerse resultan indisolubles del aspecto estético, de la consideración de los problemas formales o de estructuración del discurso teatral, abordados casi siempre por el autor como un desafío al que debía dar respuesta. Veremos, eso sí, cómo la preocupación por el hombre se traslada inevitablemente al terreno moral y cómo de éste se pasa sin transición al de la sociedad, esto es, al de la política.

Pues bien, a la luz de esa visión de conjunto, puede afirmarse que la raíz de la perspectiva dialéctica que domina su teatro está en su interés por la tragedia, esto es, en la decisión de ubicar en el territorio de los problemas trágicos el conjunto de su producción. Aunque ese interés está en él incluso desde antes de comenzar a escribir, su sistema no se halla elaborado con toda su riqueza, sino que será el contraste con la práctica lo que le permita descubrir sus diferentes posibilidades y es aun perceptible cómo la recepción no siempre amable, y en algún caso francamente hostil por parte de la crítica a los estrenos que siguieron a su primer éxito, le llevó a reflexionar y perfilar sus planteamientos. Veamos cómo se desarrolló esa teoría.

En principio, Buero parte del convencimiento de que la existencia humana es trágica. No cabe ver en ello tan sólo el resultado de crudas experiencias biográficas, ni siquiera la conciencia de convivir momentos históricos sembrados de catástrofes colectivas. El convencimiento es más radical y se descubre ya desde muy pronto, en 1950, en el epílogo a la edición de su primera obra estrenada, *Historia de una escalera* —Buero quiso acompañar la publicación de sus obras de comentarios reflexivos muy sugerentes, costumbre que fue suspendida a partir de 1957—. Allí manifestaba su convicción de que «la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica»<sup>1</sup>, creencia en la que insistiría años después: «Intentar conocer al hombre, preguntar simplemente por él de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego; toda hipótesis antropológica que no la tenga en cuenta resultará, a la corta o a la larga, equivocada y perniciosa. Sólo cuando la exploración de la problemática humana tiene presentes sus aspectos trágicos se hace veraz y honesta, además de valerosa»<sup>2</sup>.

La presencia de este «sentimiento trágico de la vida» tiene, naturalmente, su origen intelectual en Unamuno y su afirmación de que «la vida es tragedia»<sup>3</sup>. Para nadie es un secreto la influencia que el rector de Salamanca ejerció sobre nuestro autor, que en una ocasión lo denominó «uno de los más grandes maestros que he tenido»<sup>4</sup>. A partir de tal fundamento, si se posee una concepción de la obra dramática como

<sup>1</sup> «Palabra final» en *Historia de una escalera*, 1950, en *Obra completa*, II, pág. 326. Incluso un año antes, en la entrevista citada luego en la nota 2 de la pág. 80 afirmaba ya: «la vida es trágica».

<sup>2</sup> Antonio Buero Vallejo, «Sobre la tragedia», 1963, en *Obra completa*, II, págs. 703-704.

<sup>3</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 3ª ed., 1951, vol. II, pág. 740.

<sup>4</sup> «Antonio Buero Vallejo habla de Unamuno», 1964, en *Obra completa*, II, pág. 962.

lúcido instrumento de indagación en la realidad o como una posibilidad de replantear en el escenario una consideración del hombre como enigma, que tal es el caso de Buero, por fuerza ha de desembocarse en el cultivo del género trágico, entendido entonces como la posibilidad teatral más ambiciosa: «es acaso la forma más elevada y objetiva de intuición artística del sentido de la vida»<sup>1</sup>.

La tragedia, pues, queda caracterizada por su capacidad de exploración metafísica. A su través se plantearán interrogantes acerca del significado del hombre en el mundo, el sentido de la vida y de la muerte, la presencia del dolor y de la injusticia, el tremendo problema que supone la existencia de víctimas inocentes... Ahora bien, este decidido propósito de instaurar en la escena española un hálito trágico así concebido no se produjo en el vacío, sino dentro de unas circunstancias concretas que favorecían bien poco tal empeño. Tras la guerra civil era palpable el deseo oficial de evitar la presencia de aspectos ásperos y conflictivos, en beneficio de la imposición de la imagen de una «España, sin problema» —título del polémico libro de Calvo Serer en 1949—, situación que contribuye a explicar el efecto de enorme revulsivo que produjo el estreno de *Historia de una escalera*.

El predominio de ese ambiente explica que el propósito bueriano de rechazar un teatro meramente evasivo provocase casi desde el primer día las acusaciones de pesimismo, amargura y desesperanza que cayeron sobre él. Hoy, con la perspectiva que dan los años transcurridos, todo aquello puede ser visto como una sucesión de anécdotas, si desagradables para el autor, no demasiado trascendentes, por más que algunos tópicos hayan seguido corriendo hasta el presente. Sin embargo, aparte del interés de tales reacciones para un estudio sociológico de la literatura y el teatro y para la estética de la recepción, hay que advertir que la insistencia con que Buero manifestó su deseo de no ser malinterpretado contribuyó en gran medida a la definición plena y madura de su concepto de la tragedia.

Así, en una entrevista realizada en junio de 1949, esto es, cuando aún no era conocida ninguna de sus obras, se adelantaba ya a posibles reacciones adversas con la aclaración de que tragedia no es sinónimo de pesimismo, sino que «la mejor señal del ímpetu, de la alegría, de la plenitud, de la salud de un pueblo, su expresión de optimismo radical

---

<sup>1</sup> Respuesta de Buero Vallejo a la encuesta «Los autores españoles nos confiesan... ¿Qué escritor, qué escuela dramática han influido en su obra?», 1951, en *Obra completa*, II, pág. 330.

puede medirse por la capacidad para recibir, para captar la tragedia teatral»<sup>1</sup>. Y a los diez días de su primer estreno volvía a insistir: «sólo las personas muy vitales, las que son, en el fondo, insobornablemente optimistas, lo aceptan y reciben con agrado. No hacer o presenciar más que un teatro que busque la risa puede tal vez denotar una difusa y colectiva tristeza íntima»<sup>2</sup>.

La raíz de estas ideas no es difícil de localizar. Se halla en el prólogo que en 1886 escribió Nietzsche para su libro juvenil *El origen de la tragedia*, obra que Buero leyó y meditó largamente y de donde extrajo la concepción de la tragedia como una tensión entre los polos de lo apolíneo y lo dionisiaco, que repitió varias veces<sup>3</sup>. En esas páginas, el alemán manifiesta cómo la inclinación que la tragedia griega supone hacia la contemplación del horror, la crueldad, el misterio y la fatalidad no es signo de debilidad, sino de fortaleza, de «exuberancia de la salud», de «exceso de vida», de «plenitud», de «valentía», de «vitalidad», incluso «de la alegría», mientras que el deseo constante de fiestas y actividades jubilosas sería una manifestación de decadencia, que apenas ocultaría su verdadera esencia «de tristeza, de miseria, de melancolía y de dolor»<sup>4</sup>.

La situación real de la sociedad española en aquel tiempo no era del todo descorazonadora, de acuerdo a tales supuestos, como lo demuestra el éxito de *Historia de una escalera* y de muchas otras obras después. Sin embargo, al hilo de los sucesivos estrenos de nuestro autor comenzaron a menudear por la prensa las admoniciones acerca de su carácter pesimista y negativo, a las que él respondía a veces, como en el artículo titulado con

---

<sup>1</sup> «Hoy le visita a ud. el escritor Antonio Buero Vallejo, premio 'Lope de Vega' de teatro», entrevista emitida por Radio Madrid el 27 de junio de 1949, una copia de cuyo texto he podido consultar en el archivo del autor.

<sup>2</sup> José Antonio Bayona, «Buero Vallejo, autor de 'Historia de una escalera', prefiere el teatro de pasiones», *Pueblo*, nº 3153, 25-octubre-1949, pág. 9. En esta entrevista ya observa Buero la aparición en algunas críticas de la acusación del «fondo amargo» de su obra, que intenta contestar con la afirmación de que «la vida es alegre y amarga». En la encuesta «Buero Vallejo y José Tamayo hablan del teatro en Hispanoamérica», 1951, indica: «No hay nada de pesimista, decadente o nihilista en esa tendencia» trágica, y añade: «Grecia era un pueblo vital..., su teatro no precisó de optimismos oficiales», en *Obra completa*, II, pág. 586.

<sup>3</sup> Véase sólo, a modo de ejemplo, «Problemas del teatro actual», 1970, en *Obra completa*, II, págs. 740-754.

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, trad. E. Ovejero Mauri, Madrid, Espasa-Calpe, 5ª ed., 1969, págs. 10-14. Aunque existen hoy otras traducciones más acreditadas, cito aquella que pudo leer el autor.

sarcasmo «Cuidado con la amargura»<sup>1</sup>. Ahí afirmaba que «al amargo de la vida no se le vence con la explosión mecánica de la risa o el aturdimiento de las distracciones, sino con su contemplación valerosa»; llegaba incluso a proclamar, un tanto a la defensiva, que su teatro no reflejaba toda la realidad: «Bien sé que la vida es más multiforme de lo que en mi obra se muestra, como sé que 'El tonto de Vallecas' no es una representación de todos los hombres». Poco después, con motivo de un ataque atrabiliario contra su *Tejedora*, manifestará su voluntad de trabajar «por la dignidad de un teatro a contrapelo de los gustos corrientes por la risa fácil o la distracción intrascendente»<sup>2</sup>.

La situación de Buero repetía la que había vivido años antes el dramaturgo sueco Strindberg, pues tales circunstancias no son exclusivas de la España de posguerra, y es posible que no dejara de tener en cuenta su ejemplo. En lucha con su propia sociedad, hace ya más de un siglo que, en el prólogo a la edición de *La señorita Julia*, subtitulada significativamente «Tragedia naturalista» (1888), señalaba su autor: «Recientemente se ha criticado mi tragedia *El padre* por ser tan triste, como si se pudiesen esperar tragedias alegres. Se exige con arrogancia alegría de vivir y los directores de teatros encargan farsas, como si la alegría de vivir consistiera en hacer tonterías y en describir a los seres humanos como si todos ellos estuvieran afectados por [...] la idiotez. Yo veo la alegría de vivir en las luchas ásperas y crueles de la vida»<sup>3</sup>.

No es fácil saber si Buero conocía por entonces este texto del hirsuto escritor nórdico, pero es evidente que ambos eran movidos por una idéntica postura de rechazo del teatro de evasión como el único digno de ser estrenado. Lo que más nos interesa es comprobar que fue la brega contra ese ambiente hostil lo que le ayudó a ir perfilando algunos de los puntos teóricos centrales. Desde un principio, encararse con el género trágico no le llevó a construir pastiches que remedaran las formas y los

---

<sup>1</sup> Publicado en 1950, puede verse en *Obra completa*, II, págs. 577-580. Ahí se defiende de sus acusadores diciendo continuar «esa alegre y valiente aceptación de la tragedia que nos caracteriza como pueblo y que nos ha dado, en pintura y literatura, las más sobrecogedoras obras hispánicas», y cita a Velázquez, Solana, Benavente, Lorca y Baroja. Sobre el ambiente hostil en que se movía diría años después: «El tópico de la *seriedad* de mi teatro lo inventaron hace años unos cuantos neuróticos de la carcajada», en una entrevista de Rosendo Roig en *Hechos y Dichos*, Zaragoza, n.º 425, enero 1972, pág. 41.

<sup>2</sup> «La farsa eterna», 1952, en *Obra completa*, II, págs. 339-344.

<sup>3</sup> August Strindberg, *Teatro contemporáneo*, trad. Jesús Pardo, Barcelona, Bruquera, 1982, vol. I, pág. 165.

temas concretos de las obras griegas, pues lo que le interesaba era aprehender su significado profundo para trasvasarlo a las suyas: «Si intentan ser tragedias, lo intentan ser por su último sentido, no por su forma»<sup>1</sup>. Incluso aparece ya en 1949 una idea central de su concepción, muy a contrapelo de las creencias usuales: la de que en el orbe trágico no se presencia siempre el triunfo ineluctable de un destino ajeno a la voluntad humana, aspecto que también desarrollaría en el comentario a *Historia de una escalera*: «La mayor fatalidad es la que uno mismo se va creando en las libres decisiones de cada instante»<sup>2</sup>. El conflicto entre destino y libertad se sitúa, pues, en unas coordenadas que volveremos a considerar a propósito de *El concierto de San Ovidio*.

En un primer momento Buero parece defender que la tragedia debe finalizar en catástrofe, con los héroes destruidos, o al menos en una situación final sin salida: «yo no creo que la falta de soluciones en la comedia [léase, en el drama] implique que éstas no existan; y creo, por el contrario, que en una obra de tendencia trágica es precisamente su amargura entera y sin aparente salida lo que puede y debe provocar, más allá de lo que la letra exprese o se abstenga de decir, la purificación catártica del espectador»<sup>3</sup>.

De lo anterior pudiera deducirse que el efecto trágico sólo se logra si la ficción termina «sin aparente salida», pero, aparte de que tales afirmaciones se refieren en concreto a su primer estreno, por lo que no cabe generalizarlas, en ellas interesa sobre todo observar la aparición del concepto de «catarsis», la «purificación por la piedad y el terror —la vieja catarsis aristotélica», como decía en el epílogo a *Historia de una escalera*<sup>4</sup>.

En efecto, la presencia de esta idea desde sus comienzos remite a un propósito fundamental de su concepto del teatro, la preocupación por el espectador. Cada obra abre una relación dialéctica entre escena y público, que se ve enfrentado a los problemas de los personajes, cuya posible derrota comparte emocionalmente, pero de la que extrae, a través de la

---

<sup>1</sup> «Sobre la tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 702.

<sup>2</sup> Entrevista de 1949 citada *supra* en la nota 2 de la pág. 80. Cfr. el comentario a *Historia de una escalera*, en *Obra completa*, II, págs. 326-327, y una de las acotaciones finales de *Las palabras en la arena*, escrita en 1948: «Con la voz preñada de la más tremenda fatalidad, que es la que uno mismo se crea», en *Obra completa*, I, pág. 69.

<sup>3</sup> «Cuidado con la amargura», en *Obra completa*, II, pág. 579.

<sup>4</sup> En *Obra completa*, II, pág. 327.

reflexión crítica, unas conclusiones que pueden trascender el terreno de la ficción. Por ello, para el autor la función social y aun política del teatro está siempre presente en sus meditaciones —y, por supuesto, en la práctica escénica. El sentido de una obra no termina en sí misma, sino que, al dejar reiteradamente el final abierto, prolonga su efecto en el ánimo del espectador. Si la generación de los padres en *Historia de una escalera* no parece tener salida, permanece la incógnita respecto al futuro de los hijos. Y si Ignacio ha sido conducido a la muerte en *En la ardiente oscuridad*, Carlos, su verdugo, recoge su antorcha en el momento en que el drama termina.

Por esa razón en seguida aparecerá en los escritos de Buero un concepto radical, el de esperanza, cuya primera formulación explícita se halla en un texto de fines de 1950: «hagamos los autores un sincero teatro donde la vida, las inquietudes, pesimismo y *esperanzas* que nos rodean muestren su verdadera cara»<sup>1</sup>. Toda su teoría de lo trágico se desarrollará a partir del enfrentamiento entre pesimismo y esperanza. Al escribir en 1952 un artículo titulado precisamente «Lo trágico» afirma ya sin rodeos que «la repulsa de lo trágico no es otra cosa que la incapacidad para permanecer esperanzados»<sup>2</sup>, e incluso, en un exceso polémico que halla su causa en las ideas de Nietzsche ya consideradas, llega a decir que la tragedia es «un teatro profundamente optimista», tesis que reforzaba con la opinión de Arthur Miller, pero de la que se retractaba después<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Respuesta de Buero a la encuesta «El teatro como problema», 1950, en *Obra completa*, II, pág. 582; la cursiva es mía. La utilización aquí del término es poco significativa y, en realidad, ya en 1949, en la entrevista de *Pueblo* citada en la nota 2 de la pág. 80, había hablado del desenlace de su primera obra como una suma de «las esperanzas de los jóvenes de la obra» con la melancólica duda de los mayores.

<sup>2</sup> «Lo trágico», en *Obra completa*, II, pág. 589. En enero del mismo 1952, a raíz del estreno de *La tejedora de sueños*, Buero manifestaba que su protagonista femenina, Penélope, depurada ante la sangre derramada de los pretendientes, llegaba «a la desesperanza, que es trágica. O a la infinita esperanza de ultratumba, que también es trágica»; en José Antonio Bayona, «La crítica, criticada. Buero Vallejo y su Penélope. La tragedia, la mitología, el psicoanálisis y la función del coro», *Pueblo*, n.º 3852, 22-enero-1952, pág. 9. Similares términos en el «Comentario» de la obra, en *Obra completa*, II, pág. 357: «la obra debe terminar en el interior de Penélope con la eterna esperanza —trágica desesperanza en la tierra— proyectada al trasmundo donde el muerto la espera».

<sup>3</sup> Arthur Miller, «Tragedy and the Common Man», *The New York Times*, 27-febrero-1949, artículo recogido en la edición de *Death of a Salesman* preparada por Gerald Weales, New York, The Viking Press, 1967, págs. 143-147. Ahí, tras subrayar la moralidad de la tragedia, la lucha por la libertad del hombre que implica, su acción revulsiva y relativizadora de todo dogmatismo y su última defensa de la creencia en la perfectibilidad humana, Miller concluye que es errónea la creencia «that tragedy is of necessity allied to pessimism»; por el contrario, «in truth tragedy implies more

El mismo 1952, en la «Autocrítica» y el epílogo de *La señal que se espera*<sup>1</sup> se encuentran las primeras alusiones al ciclo griego de *La Orestia*, trilogía cuyo desenlace muestra que, incluso para los griegos, fundadores de la tragedia, ésta no implicaba final funesto, idea que dice haber descubierto después de escribir su obra, terminada en enero de 1952. Al año siguiente, al comentar *Casi un cuento de hadas*, admitirá ya francamente la noción de que en la tragedia «la esperanza final pueda reforzar su sentido en lugar de aminorarlo»<sup>2</sup>.

Así, a lo largo de estos dos años, Buero fue perfilando su concepto de lo trágico a partir de sus ideas anteriores, dotándolas de mayor trabazón y desarrollando aspectos solo latentes. Luego, sobre todo entre 1957 y 1958, expondrá por extenso su teoría, especialmente en las páginas de su largo ensayo «La tragedia», completado con otros trabajos posteriores<sup>3</sup>. De ella sólo nos interesan aquí los aspectos que iluminan el mundo concreto de *El concierto de San Ovidio*. Es lo que ocurre con el conflicto, ya evocado, entre libertad y destino. Tras aludir a lo que sucede en el mundo griego, que sabe lo que sea la tragedia, porque la ha creado, Buero observa que, desde Esquilo, «el destino no es ciego ni arbitrario, y que [...] es en gran parte creación del hombre mismo [...] La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos —o consecuencias automáticas, si preferimos una calificación menos personal— de los errores o excesos de los hombres»<sup>4</sup>.

En el origen de la cadena de sucesos se encuentra, por tanto, un acto libre, cuyas consecuencias, al entrar en conflicto con una situación dada o con los actos de otros hombres, pueden provocar una catástrofe. Esta deja de ser un hecho fatal o absolutamente injusto, porque lo que se impone es

optimism in its author than does comedy» (pág. 146). Unos años después de su inicial afirmación, Buero afirmó que se excedía al calificarla, «pasándome un poco también en el ardor de mi propia polémica, como un género 'optimista'»; véase su artículo «La juventud española ante la tragedia», de 1958, en *Obra completa*, II, pág. 612.

<sup>1</sup> En *Obra completa*, II, págs. 345-346 y 364-369.

<sup>2</sup> En *Obra completa*, II, pág. 386.

<sup>3</sup> Véase en *Obra completa*, II, págs. 632-662. Compárese con el epílogo a *Hoy es fiesta*, de 1957, en *Obra completa*, II, págs. 412-420; «El autor y su obra. El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo», págs. 408-412; «La juventud española ante la tragedia», págs. 611-614; «Sobre teatro», págs. 690-693; «A propósito de Brecht», págs. 693-701; «Sobre la tragedia», ya citado en la pág. 78; «De rodillas, en pie, en el aire», págs. 197-211; *García Lorca ante el esperpento*, págs. 236-280; el prólogo a *Tres maestros ante el público*, págs. 185-196; y «De mi teatro», págs. 504-519.

<sup>4</sup> «La tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 640.

el principio de causalidad, el cual, aunque Buero no lo indique, era ya predicado como preferible en la tragedia por la *Poética* de Aristóteles, que señala el efecto superior que sobre el público se produce cuando las situaciones se van desarrollando «unas a causa de otras, pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna»<sup>1</sup>.

Causalidad y justicia poética dominan, pues, en el orbe trágico. No existe un hado adverso, de cuño romántico, como motor oculto de la acción, sino que son los actos humanos los que construyen el destino; y ello explica asimismo la posibilidad de que surjan las víctimas inocentes: «Su acción puede alcanzar al que erró o a otros, que pagarán por el que erró. Esto podrá ser espantoso, pero no es arbitrario. Hoy como entonces es fatal, mas no arbitrario, que los hijos paguen culpas de los padres [...]; como también lo es el pagar por las culpas propias de un modo u otro, tarde o temprano»<sup>2</sup>. El sentido del dolor en el mundo se revela sólo cuando se rastrean las causas y de esa pesquisa se obtiene siempre en el mundo trágico la conclusión de que en la raíz se halla una decisión libre, que provoca el choque con otras que también lo son.

Estas ideas deben ser explicadas desde el pensamiento de Hegel, quien, al considerar el modo en que debía producirse la catarsis a partir de la contemplación del conflicto trágico, había afirmado con claridad: «Una verdadera compasión trágica, por el contrario, solamente se vincula a los personajes como consecuencia de sus propios actos, legítimos y culpables de la colisión al mismo tiempo; actos que tienen en sí mismos perfecta inteligencia y llevan consigo la responsabilidad»<sup>3</sup>.

Libertad frente a destino constituye, pues, el motor oculto de la tragedia. O, como decía el propio Buero, la «tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión al destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas *se disfrazan* de

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, 1452a; cito por la versión de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, págs. 161-162. La traducción de José de Goya y Muniain que Buero pudo leer en la colección Austral, decía: «por el enlace de unas con otras, porque así el suceso causa mayor maravilla que siendo por acaso y por fortuna» (Aristóteles, *El Arte poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 3ª ed., 1968, pág. 47).

<sup>2</sup> «La tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 640.

<sup>3</sup> G. W. F. Hegel, *Poética*, trad. M. Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 2ª ed., 1948, pág. 178; utilizo esta edición porque, aunque no estoy sugiriendo que Buero tuviera como referente la lectura directa de Hegel, ésta tampoco es imposible, y esa traducción circulaba entonces por España y era muy accesible.

destino»<sup>1</sup>. Por ello, los personajes no transmiten una imagen del hombre como ser vapuleado por fuerzas enigmáticas y superiores a él en un mundo sin sentido ni solución. Por el contrario, lejos de ser concebido como una pasión inútil, el ser humano es presentado como víctima o verdugo que en un momento determinado elige su camino dentro de un universo que, por duro que le resulte, no aparece como el reino del absurdo: «El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido»<sup>2</sup>.

El teatro trágico se consagra a la investigación de cuál puede ser el sentido de la vida a través de la exposición de sucesivos ejemplos o parábolas propuestos a la reflexión del auditorio. En ellos se comprueba reiteradamente cómo lo que parecía el ejercicio de una sinrazón implacable descubre a una mirada más atenta un encadenamiento de sucesos que difunde la responsabilidad de los mismos —tema moral por excelencia— entre muchos personajes. Estos, en la tragedia, no son nunca arquetipos unilaterales de bondad o maldad, pues culpa e inocencia están repartidos: «Cada personaje posee su razón, y por ella lucha, mas también sufre su equivocación y por ella pagará o hará pagar a otros»<sup>3</sup>.

Aunque esta concepción se remonta en realidad al mismo Aristóteles y su idea de que la tragedia perfecta es aquella cuyos protagonistas no son completamente buenos ni malvados (1452b-1453a), fue expuesta de nuevo en el siglo XIX. Hegel estableció que lo «trágico», originariamente, consiste en que ambas partes opuestas, tomadas en sí mismas, tienen cada una su *derecho*, de forma que el «héroe trágico es inocente y culpable al mismo tiempo»<sup>4</sup>. Pero algo muy parecido afirmó también un contradictor acérrimo de Hegel, Schopenhauer (filósofo de profunda influencia sobre Buero), pues, tras afirmar que la tragedia es el género poético más elevado, señalaba que de los tres modos de configurar la trama —el azar, el producto de la acción de un personaje monstruoso o el enfrentamiento entre los personajes—, el mejor es el último, pues así el desenlace es resultado del choque de «caracteres morales como los que ordinariamente conocemos, los cuales se encuentran situados de tal modo que su misma posición recíproca les impulsa a luchar unos con otros, acarreado así el desenlace trágico, sin que la injusticia se pueda imputar a ninguno de

<sup>1</sup> «Sobre teatro», en *Obra completa*, II, pág. 692.

<sup>2</sup> «La tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 642.

<sup>3</sup> «La tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 641.

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Poética*, cit., págs. 176 y 194, respectivamente.

ellos especialmente», y esto nos obliga a considerar la tragedia «no como una excepción [...], sino como consecuencia natural y lógica de la conducta y el carácter de los hombres y como algo que se cieme sobre nosotros todos los días»<sup>1</sup>.

En este punto adquiere sentido la referencia a las trilogías griegas, especialmente a *La Orestía*, pues muestran cómo el personaje que yerra puede alcanzar, incluso dentro de la fábula trágica, la conciliación final de las fuerzas desatadas en el curso de la acción: «Toda tragedia postula unas *Euménides* liberadoras, aunque termine como *Agamenón*»<sup>2</sup>. Hay que insistir en esas palabras: «Toda tragedia». Por tanto, las que no concluyen con un apaciguamiento del conflicto, sino con la destrucción del personaje, predicán igualmente la misma solución, sólo que ésta puede quedar simplemente insinuada o implícita y se proyecte como el sentido último ofrecido al espectador. Si la conclusión parece negativa, «el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador [...] La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar»<sup>3</sup>.

La esperanza como concepto dinámico se eleva así para Buero como el sentido definitivo de la tragedia. Lejos tanto de las soluciones doctrinales como del pesimismo absoluto, las obras de este género son interrogaciones propuestas para la reflexión del público, que asiste conmovido e identificado con los protagonistas —compasión y horror— a sus hechos y desgracias, pero al que también, más allá de la empatía sentimental, se le ofrece la posibilidad de juzgar críticamente por qué los sucesos han conducido a la situación final. Esa especie de participación distanciada o de identificación crítica con el mundo de la escena es el punto en que Buero se aleja más de la teoría de Bertolt Brecht, sugestivo tema imposible de tratar aquí. Ambos buscan un teatro que no aliene al espectador, sino que, por el contrario, le permita descubrir la realidad de su situación en el mundo.

---

<sup>1</sup> Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero. Madrid, M. Aguilar, sin fecha (1928), pág. 284.

<sup>2</sup> «Sobre teatro», en *Obra completa*, II, pág. 692. También Hegel, págs. 196-198, insistía en la «conciliación» final y recordaba los mismos ejemplos —*Euménides*, *Edipo en Colono*, *Filoctetes*— que expone Buero en «La tragedia», pág. 643.

<sup>3</sup> *García Lorca ante el esperpento*, en *Obra completa*, II, pág. 267.

El autor español se acogió para ello a las formulaciones trágicas que el alemán descartó —al menos, en su teoría— por creerlas insuficientes, pero con una notable coincidencia en el objetivo final; de ahí que pudiera afirmar que la tragedia nos advierte «de los grandes peligros que acechan siempre al hombre a consecuencia de sus torpezas, y nos invita por su conmovedor ejemplo a crear por cuenta propia las condiciones que los superen»<sup>1</sup>. En tal invitación brilla con claridad el concepto bueriano de la función social del teatro, que en su caso no se ciñe, pues, a una meditación solipsista y abstracta sobre la condición humana, sino que engloba ésta en un examen trascendente de las circunstancias concretas que la rodean, la condicionan y, en definitiva, la conforman en cada caso. Y todo ello con la *esperanza* de que así el arte dramático contribuya, desde la parcela que le es propia, a la transformación del mundo.

Este examen, forzosamente apretado, del desarrollo de la teoría de la tragedia que Buero ha desplegado durante años, con matices que ha sido preciso pasar por alto, continuó años después, por ejemplo, con su discurso de ingreso en la Academia. Pero es necesario detenernos aquí para atender al universo de *El concierto de San Ovidio*, estrenada en 1962. Ya ese año se expresaron opiniones que la vieron como una tragedia, aunque, desde supuestos inconsistentes, también fuese calificada de «antitragedia»<sup>2</sup>.

Recordemos la acción de la obra, cuya trama es rectilínea, pues los hilos de su acción destacan por la nitidez con que se revelan a la mirada del espectador. Sin episodios secundarios ni intrigas paralelas, los hechos caminan siempre en línea recta y avanzan con rapidez inexorable hacia el desenlace. El juego de personalidades enfrentadas dibuja a dos antagonistas aparentemente asistidos por los otros personajes, cuyo apoyo se revela, sin embargo, débil y hasta inexistente<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «La tragedia», en *Obra completa*, II, pág. 650.

<sup>2</sup> José María Pemán, «La tragedia», *ABC*, nº 1706, 13-diciembre-1962, pág. 3. Su idea era que la tragedia no podía coexistir con el cristianismo y que, como el de Buero era «modelo de drama cristiano», no podía ser trágico. En cambio, Pedro Lain Entralgo, «El camino hacia la luz», *Gaceta Ilustrada*, Barcelona, nº 322, 8-diciembre-1962, recogido en *Teatro español 1962-1963*, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 74, evocaba la tragedia griega al señalar cómo «la senda que asciende desde las tinieblas hacia la luz es tajantemente cortada por la muerte».

<sup>3</sup> Un análisis detallado del drama puede verse en el capítulo XV de mi libro *La trayectoria dramática...*, cit., págs. 293-318, que ahora no reitero. Entre los trabajos posteriores sobre la obra cabe destacar Barry Jordan, «Patriarchy, Sexuality and Oedipal Conflict in Buero Vallejo's *El concierto de San Ovidio*», *Modern Drama*, XXVIII, 1985, págs. 431-450; Derek Gagen, «The Germ of Tragedy: The Genesis and Structure of Buero Vallejo's *El concierto de San Ovidio*»,

El planteamiento parte del proyecto que un empresario de la Francia del siglo XVIII, Valindin, idea para enriquecerse con el bufo espectáculo de una orquesta de ciegos, pues éstos son vistos en la época como poco más que torpes animales indefensos e inútiles, cuando no como una carga insoportable que lleva a pensar en su eliminación. Por tanto una orquesta con ellos sólo será motivo de irrisión, como un conjunto de monos haciendo muecas con los instrumentos. David, uno de los ciegos, ignorante de tales propósitos, convence a los demás y los lidera, aunque acabará volviéndose contra su patrón, al que dará muerte, para ser luego a su vez ajusticiado. Este somero resumen no recoge la riqueza de diseño de la obra, por supuesto, pero sirve para descubrir que el dramaturgo ha pensado en esta ocasión en una fábula cuya exposición, nudo y desenlace ocurren completamente ante el espectador.

Al tiempo, la claridad con que se dibuja la acción de la obra es aprovechada para concentrar la atención sobre la tupida red de relaciones que se crea entre los personajes; esto permitirá ir descubriendo cómo los secretos resortes que los mueven desnuda ante el público la realidad oculta bajo las iniciales apariencias. Todo el drama insiste sistemáticamente en ese juego entre ilusión y verdad profunda, que con frecuencia penetra en los terrenos de la ironía trágica.

El espectador es llevado de una revelación a otra. Valindin *parece* un hombre movido por la filantropía y el deseo de hacer el bien (así lo piensa asimismo David) y cuenta con el auxilio de Adriana, personaje cuya evolución remite al sistema tradicional del triángulo amoroso que, no obstante, dista mucho de centrar aquí el interés; el conocido esquema —una mujer entre dos hombres— es utilizado tan sólo como un instrumento para evidenciar la auténtica entidad de los que la rodean, y a la vez ella muestra cómo quien *parece* el prototipo de la mantenida, egoísta e interesada, encubre una profunda sensibilidad afectiva que la llevará a abandonar el bando de su protector.

---

*Quinquereme*, 8, 1985, págs. 37-52; un par de trabajos de David Johnston: el prólogo a su edición de la obra, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1989, y su guía *Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio*, London, Grant and Cutler, 1990; Mariano de Paco, *De re bueriana*, cit., págs. 141-163; Victor Dixon, «'Pero todo partió de allí...': *El concierto de San Ovidio* a través del prisma de su epílogo», en V. Dixon y D. Johnston, eds., *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996, págs. 29-56; Barry Jordan, «Las relaciones de poder en *El concierto de San Ovidio*», *ibid.*, págs. 111-125.

David, por su lado, *parece* un soñador idealista movido por una utopía: que los ciegos como él lleguen a ejecutar armoniosos conciertos; pero al final sus manos, acostumbradas a empuñar el violín, serán usadas para dar muerte al empresario. Así resume él mismo su evolución cuando la obra camina hacia el fin: «¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino» (pág. 1017)<sup>1</sup>. Sus compañeros, que conforman un coro que *parece* apoyarle y sostenerle, lo dejarán solo, situación en la que se encontrará asimismo Valindin en la patética escena final de la barraca: «No hay nada como estar solo, amigo» (pág. 1011).

El proceso que se desarrolla ante el público recuerda el paulatino descubrimiento de la verdad que tiene como modelo máximo en nuestra cultura el *Edipo rey*, de Sófocles. El cambio que sufre el confiado David del principio y que le conduce a la absoluta decepción resalta a las claras si comparamos el desenlace con las palabras que el ciego pronuncia cuando se entera del proyecto del empresario, ingenuamente mal interpretado por él: «Ese hombre no es un iluso; sabe lo que quiere. Adivino que haremos buenas migas» (pág. 949). La trágica ironía que se desprende de estas afirmaciones procede del hecho de que, en efecto, Valindin no es un «iluso» y sabe muy bien lo que quiere, pero al mismo tiempo descubre el error que, como le ocurre a Edipo, lleva a David de la ignorancia a la lucidez, aunque sea a costa de un inmenso dolor.

Esto no pretende sugerir que Buero Vallejo se haya inspirado para su obra en la de Sófocles, aunque tampoco sería imposible y la presencia del tema de la ceguera no deja de remitir a la figura de Tiresias. Pero dentro del mundo trágico griego, a ese arquetipo perenne de indagación en la verdad que es *Edipo rey* pudiera sumarse el que ofrece siempre *Antígona* como ejemplo del debate entre dos concepciones antagónicas.

En efecto, David y Valindin, además de ser dos individuos perfectamente caracterizados, encarnan dos modos primordiales de entender el mundo, que chocarán inevitablemente, con lo que se produce la destrucción de ambos. Uno se mueve según los valores dominantes en la sociedad, que sólo se circunscribe a la del siglo XVIII en la medida en que prefigura la nuestra. La insolidaridad, el materialismo, la búsqueda desenfrenada del lucro personal, el uso de la explotación del hombre para conseguirlo aparecen como los resortes que mueven a Valindin, cuyo norte es la riqueza y el ascenso social. Para lograrlos se convertirá en un

---

<sup>1</sup> Se cita la obra por la edición de la *Obra completa*, I, con indicación de la página en el texto.

verdugo que se rodea de víctimas: David, los otros ciegos, Adriana, el tío Bernier...

David, por su parte, se guía por un ideal de mejora colectiva, encarnado en la superación de las condiciones de vida del ciego, que es, desde luego, símbolo de la posibilidad de superación de cualquier limitación humana. Su propósito se basa en la solidaridad y el trabajo colectivo: «¡Hermanos, empeñémonos todos en que nuestros violines canten juntos y lo lograremos!» (pág. 951); «¡Unidos, hermanos!» (pág. 1002).

De lo visto hasta aquí pudiera deducirse que la catástrofe final es el resultado de un destino injusto que se impone al ciego rebelde ante sus límites, pero esto no sería exacto. Siguiendo el principio de que los personajes no han de ser seres unilaterales, Valindín, muy matizado en su caracterización, trasciende el esquema del mero explotador; ama a Adriana y no deja de buscar un cierto beneficio para los ciegos, pero sobre todo aparece como una hechura de la sociedad dominante, a la que sirve y de la que se nutre, y de cuyos valores también es víctima, con lo que las resonancias sociales de su personaje trascienden su propia figura. Causa dolor y busca destruir a quien se le enfrenta; es culpable, sin duda, pero no menos lo es la sociedad que le rodea y que lo ha configurado para actuar como lo hace.

Esa complejidad en la creación de caracteres afecta asimismo a David. Es una víctima, por supuesto, pero asume también el papel de verdugo de su patrón. Es un soñador de futuro, mas comete un error, un exceso, y pagará por ello, de forma que se cumple el ciclo trágico tal como lo hemos visto expuesto por Buero en el terreno teórico. David ha concebido en su mente el germen liberador de la utopía, pero se equivoca al no medir sus fuerzas y las de los que le rodean. Pensó que la sola voluntad humana era suficiente para lograr su objetivo y en un raptó de vehemencia llega a afirmar: «¡Todo es querer!» (pág. 951). Y, sin embargo, no todo es querer; no ha sabido darse cuenta de su radical soledad, que le conducirá a la frustración y a la muerte, de manera que el drama parece sugerir que la acción de un solo individuo es insuficiente para alcanzar lo que él pretende.

David busca la solidaridad de sus compañeros, pero no quiere saber que ellos, sometidos por la presión social a una alienación embrutecedora que los hace incapaces de reaccionar, no comparten su ideal. Y, además, este se enturbia en su cerebro por la identificación que de él realiza con la

figura de Melania de Salignac, un mito ilusorio y engañoso que también será deshecho, pues, como le revela Adriana, ella, aunque sea ciega, no es de su clase.

David elige, pues, pero yerra. Confió en exceso en sus fuerzas y éstas eran mucho más débiles de lo que pensaba; por ello será destruido. Malinterpretó el plan del empresario, volvió a equivocarse al contar con sus compañeros sin saber lo que ellos buscaban y por todo eso, cuando la verdad se haya instalado al fin ante sus ojos ciegos, lo reconocerá sin rodeos ante Valindin, en el momento de la trágica anagnórisis:

Quando la priora nos habló de vos, me dije: «¡Al fin! Yo ayudaré a ese hombre y lo veneraré toda mi vida.» Después... comprendí que se trataba de hacer reír [...] yo antes soñaba para olvidar mi miedo. Soñaba con la música, y que amaba a una mujer a quien ni siquiera conozco... Y también soñé que nadie me causaría ningún mal, ni yo a nadie... ¡Qué iluso! ¿Verdad? Atreverse a soñar tales cosas en un mundo donde nos pueden matar de hambre, o convertirnos en peleles de circo, o golpearnos... (págs. 1012-1013)

La nobleza de su idea no debe ocultar la precariedad de medios con que quiere conseguirla. David creía vivir en una sociedad perfecta en la que todos se disponían a ayudarle, sin darse cuenta de la dura realidad del mundo. Su «sí» al proyecto de Valindin pone en marcha un mecanismo inexorable que acabará por destruirlos a todos, y en ello reside uno de los aspectos mejor elaborados de la obra. El conflicto entre sus propósitos y los de Valindin determinará el desenlace. Los actos libres de los personajes conducen así fatalmente a la catástrofe. Cuando el ciego se entera de que su patrón ha tramado con la policía encerrarle de por vida en la cárcel por medio de una carta secreta, no encuentra otra salida que la de adelantarse y darle muerte, pero de ese modo sólo aplaza brevemente su propia condena.

La fatalidad de la obra reside en que, tal como es la sociedad en que se mueve, la búsqueda pugnaz que David realiza en pro de su dignificación, del reconocimiento del ciego como ser humano, no puede tener éxito; y así se encontró en su camino con que debía matar para salvarse. Hay que recordar su grito angustiado: «¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino».

Ahora bien, si la muerte sella la historia de David, cabe preguntarse cuáles son las *Euménides* de esta tragedia que, como en el caso de Orestes, obligado también a matar por un implacable encadenamiento de hechos, produzcan una conciliación final y aplaquen a las Furias desatadas en el curso de la acción. Es en este punto donde se revela el sentido que, para la comprensión completa de *El concierto de San Ovidio*, tiene el monólogo que Haüy pronuncia antes de caer el telón. Este parlamento, lejos de ser un añadido superfluo y antidramático, aparece como indispensable para entender la obra y sitúa la tragedia de la historia en su justa dimensión. O dicho de otro modo, descubre por qué ésta sólo podía ser una obra histórica.

La acción, por la mera presentación de los dolorosos sucesos, invita ya al público a reflexionar sobre las condiciones en que se ha desarrollado la peripecia humana de David y el modo en que su lucha, que hoy parece tan razonable, ha sido ahogada en medio de una sociedad hostil. Pero ello no es suficiente. Resta aún por mostrar, antes de que la ficción acabe, cómo en una perspectiva histórica la acción del ciego no ha resultado inútil. Su actuación en la grotesca orquestina de la feria ha movido a Valentín Haüy, personaje real que impulsó la atención a los invidentes, a hacer realidad su sueño. Haüy recoge en cierto modo la antorcha de David y, como heredero suyo, lleva a cabo lo que él ya no podrá compartir. Cuando Haüy habla en su monólogo desde un escenario casi envuelto en sombras, se instala en nuestra conciencia una visión dinámica de la Historia. Lo que era rechazado como imposible en el siglo XVIII muy pronto se reveló como factible y al mismo tiempo observamos que era la defensa de muy concretos intereses lo que vedaba la realización de aquello que resultaba condenado como utópica locura.

De esta forma, la vida de David y su sacrificio no han sido inútiles. El sentido del drama no conduce a la desesperanza, sino que propone, con fórmula que ya conocemos, que los espectadores esperemos lo que él ya no puede esperar. Sólo que, en el curso de la larga marcha desarrollada por los hombres en su avance a lo largo de los siglos, las conquistas obtenidas van dejando a la orilla del camino víctimas innumerables, como ese pobre ciego que ejecutaba en su violín el *adagio* de un *concerto grosso* de Arcangelo Corelli. Y ello motiva la trágica pregunta que se formula Haüy al concluir su monólogo: «si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?» (pág. 1023).

Ese es el insondable enigma que originan las víctimas caídas a lo largo del proceso y esa es la tragedia que la Historia nos revela. Las preguntas no obtendrán respuesta por parte del autor; tan sólo se atreverá a adelantar, por boca de su personaje, una enigmática hipótesis: «Cuando no me ve nadie, como ahora, gusto de imaginar a veces si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas...» (pág. 1023). Aquí hallamos otra conexión, la última por hoy, con el mundo de la tragedia, al menos tal como la entendían Schopenhauer y Nietzsche. Para el primero, la música expresa «la quintaesencia de la vida», «la esencia íntima, el ‘en sí’ del mundo que pensamos como voluntad»<sup>1</sup>, y el segundo situaba el origen mismo de la tragedia en la música, concebida como la expresión inefable de una unidad primigenia allí donde las palabras no pueden ya expresar las ideas: «Tampoco al lenguaje le es posible llegar a agotar la universalidad simbólica de la música, porque es la expresión simbólica de la lucha y del dolor primordiales en el corazón del Uno primordial, y que simboliza así un mundo que se cierne por encima de toda apariencia, y que existía antes de todo fenómeno»<sup>2</sup>. La tragedia cumple así su ciclo y se remonta a sus orígenes, dejando la puerta abierta a la consideración del misterio del mundo.

En suma, el monólogo de Haüy plantea los dos planos, el del individuo y el de la colectividad, en que Buero sitúa siempre el nudo de su teatro. Los enigmas metafísicos del hombre no ocultan el dilema moral en que su acción se mueve. Según su conducta se oriente al más descarnado egoísmo o se abra a la solidaridad con los demás se producirán determinado tipo de efectos y consecuencias. Pero *El concierto* muestra asimismo que el proceder humano no se produce en el vacío, sino en una situación social dada. He aquí como se abre esta dramaturgia a la dimensión colectiva, social y política. En tiempos en que no era fácil hacerlo, como los de la España de los primeros años sesenta, la obra denuncia que la estructura de la moderna sociedad capitalista desarrollada a partir del siglo XVIII y regida por los principios de lucro, insolidaridad y beneficio, destruye al hombre.

Pero, a la vez que se aclara que la moral particular tiene una trascendencia social, se sugiere que la atención a los problemas colectivos

---

<sup>1</sup> A. Schopenhauer, *El mundo...*, cit., págs. 292 y 293; véase todo el apartado 52 del libro sobre este tema.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *El origen...*, cit., pág. 48. En págs. 96-97 cita por extenso a Schopenhauer, de donde proceden sus ideas en esta parte.

no puede llevar al olvido del hombre concreto o, como dirá *El tragaluz*, al menosprecio de «la importancia infinita del caso singular». De los dos planos se habla en *El concierto de San Ovidio* y, a través de la fuerza dramática de su conflicto, ambos son proyectados, entonces lo mismo que hoy, como interrogantes o desafíos para que nosotros, simples espectadores conmovidos, reflexionemos sobre ellos y, si podemos, aportemos nuestra respuesta.

