

CONSTRUCCIÓN Y SENTIDO DE
JUECES EN LA NOCHE
DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Cada nueva obra de Buero es, ante todo, la constatación de la coherente uniformidad de su mundo de significados desde la redacción de la primera de sus obras, *En la ardiente oscuridad*. Tal vez no sea *Jueces en la Noche* un hito en esa dramaturgia, de la misma manera que pueden serlo (para mi opinión personal) *Hoy es fiesta*, *El Tragaluz*, *La Fundación* o esa magnífica puesta en pie de la vieja polémica del «posibilismo», y del escritor ante la sociedad que lo necesita a la vez que intenta anularlo, que es *La Detonación*. Pero sí es válida *Jueces en la Noche* para enfrentarse con una obra dramática, la primera que conozco, que nos habla clara y llanamente de unos hombres y mujeres, los de aquí y los de ahora, en la España postfranquista, que sigue siendo el resultado de la llaga del 36, supurante durante cuarenta años más. Seres humanos traspasados por sus lacras y con sus pesadillas a cuestas. Seres como Juan Luis Palacios, exministro del «ilustre muerto» y diputado actual. Un mundo de caretas, un «todo es carnaval», idea de Larra que define la forma y sentido de su «fantasía» anterior *La Detonación*, y que reaparece con parecido signo dramático en este texto.

La acción escénica de *Jueces en la noche* está repartida en dos partes (actos), cada una dividida en dos cuadros o secuencias mayores, separadas por un breve intermedio, de carácter madurativo.

El espacio escénico es común y triple: la mesa de un bar de antiguo ambiente universitario, el esbozo de despacho de un hombre de empresa, que en un momento dado lo será de un sacerdote confesor de altos jercas del país, y en la parte central, en una dimensión que puede corresponder a las tres cuartas partes del escenario, el salón confortable —síntoma de vivir burgués— del matrimonio Palacios. Un espacio de connotación burguesa ya aparecido en otros textos de Buero: *La señal que se espera* (1952), *Madrugada* (1953) y sobre todo *Llegada de los Dioses* (1971). Por otra parte la división del espacio escénico en tres lugares de acción (que a veces funcionan simultáneamente, en alternancia cinematográfica de imágenes separadas en el espacio pero unidas en el tiempo, mediante el recurso de la intensidad o disminución alternativa del foco de luz) también había sido ya utilizada por este autor. La primera vez —creemos— en *Un soñador para un pueblo* (1958). Pero de una manera muy semejante a la ensayada en *Jueces...* la observamos en *La Detonación* (tertulia del Parnasillo, despacho ministerial y antesala del funcionario censor y, en el centro, gabinete del domicilio de Larra) o en *La doble historia del Dr. Valmy* (donde se dibujan los tres espacios vitales entre

los que se desenvuelve la tensión vital del matrimonio Barnes: el despacho de Jefatura, la sala familiar y la consulta del psiquiatra que nos relata ambas historias).

Volviendo al tercer sub-espacio escénico de la obra que nos ocupa —el salón del matrimonio Palacios— queda por señalar un par de elementos que ejercen destacada funcionalidad en la construcción del texto como representación: un crucifijo de regulares proporciones sobre paramentos de damasco, que objetiva una convencional religiosidad en el agonista, presuntuosamente sentida en algún momento, y sobre todo un enorme mirador de planta curvada, cuyo hueco queda cubierto, durante la representación de los momentos no oníricos, por un tapiz de gran tamaño, y descubierto en otros fragmentos de la pieza, como un cuarto espacio escénico, el de un pasado virado hacia el presente y premonitorio de un futuro inmediato. Por él aparece —visto desde la mente de Juan Luis— un trío musical incompleto (sobre la silla del tercer músico sólo hay una viola abandonada) que interpretará varios fragmentos del Trío Serenata de Beethoven. En este espacio escénico brevemente descrito —el resto de constituyentes es meramente funcional— se desarrollarán unos hechos, vividos y soñados, que resumimos, para ayuda del análisis posterior:

El matrimonio Palacios, en avanzada crisis matrimonial, prepara una convencional fiesta de aniversario de boda. Paralelamente el marido —político de prestigio antes y después del cambio— tiene la casi certeza de conocer los propósitos terroristas de un antiguo conocido, ex policía y ahora fingido hombre de negocios. Duda entre cumplir con sus deberes cívicos y políticos, denunciándolo, o callar a fin de que no se aireen sucios manejos personales que pueden herir definitivamente la integridad de su matrimonio. Ante el silencio oportunista y cobarde del diputado el asesinato terrorista se consuma, a la vez que Julia, su mujer, conoce —gracias a una amiga— la verdad de unos hechos acaecidos veintitantos años antes y que le impulsa al suicidio. El ex-ministro Juan Luis Palacios aparece, así, como responsable moral de dos muertes, la del militar asesinado por los terroristas y la de su propia mujer, además de serlo ya de otras anteriores: las de aquellos *jueces* que le atormentan en su mundo de pesadillas.

Las cuatro secuencias mayores, en que se divide la pieza, se distribuyen según un avance lógico —al hilo del calendario— del tiempo representado, hacia la fecha del desenlace:

I,1: un sábado, a ocho días vista del aniversario y días antes (sin precisar, obivamente) del temido atentado que se rumorea.

I,2: el domingo siguiente.

II,1: un día intermedio de la siguiente semana (martes o miércoles).

II,2: viernes, día del atentado, y víspera de un aniversario que no llegará nunca más.

Paralelamente a esa distribución del *tiempo* en la construcción de la pieza, hay que tener en cuenta también la alternancia de momentos de vigilia frente a angustias oníricas, que examinan el pasado del personaje central —Juan Luis Palacios— y le colocan ante la libre decisión para

evitar o no un nuevo y definitivo sacrificio humano: el de un ser anónimo, y el de su propia mujer, aparejado con aquél.

Al hilo de esas cuatro secuencias mayores, ya señaladas, vamos a intentar un análisis de la construcción y el sentido de esta pieza.

La escena onírica que inicia el desarrollo del texto —y que se corresponde con las situadas en I,2 y II,2— nos presenta en la fiesta de aniversario (la que se anuncia durante la representación) al matrimonio Palacios, en una perfecta armonía, y conocemos por los comentarios de los invitados —el financiero, el sacerdote, el general y Cristina— la identidad (falsa) del personaje central: Juan Luis Palacios es médico, tiene varios hijos y vive una perenne luna de miel con Julia, su mujer. Sencillamente Juan Luis está asumiendo, desde la enajenación torturante del sueño, la posible personalidad de una de sus víctimas —Fermín Soria, novio de Julia— cuando en el plano real el diputado Palacios tiene unas coordenadas vitales bien distintas.

Todos los personajes, los del presente y los del pasado, se dan cita en esta primera secuencia —como lo estarán en la última, cerrando el ciclo que aquí se adivina premonitorio— incluyendo uno que, en su atuendo, contrasta significativamente con el traje elegante de tarde de los invitados y anfitriones. Permanece silencioso en un rincón del sueño de Juan Luis y, salvo él, nadie parece percatarse de su existencia. Nadie lo conoce, o al menos nadie lo intuye incorporado a ese futuro inmediato —el aniversario— salvo el atormentado Juan Luis. Pronto sabremos que se trata de Ginés Pardo, cómplice en un borrascoso pasado y en el inmediato futuro.

La marcha del Trío Serenata —motivo musical de amplia significación en la construcción de la obra —se repite insistente¹. Y Juan Luis, desde la incoherencia del sueño, se pregunta por ello, y por la ausencia del tercer músico. Nadie parece atenderle. Incluso se insiste en su posible estado de turbación psíquica. Se habla de *sueño*, de *delirio*, desde el mismo sueño del personaje. Busca la justificación en su propio autocastigo. «Usted se confunde», le replica don Jorge; «Imaginaciones tuyas», «Deliras» le insinúa amablemente la esposa. Y en medio de esas incoherencias, la que cierra esta primera secuencia menor: el regalo que se ofrece a Julia. No entendemos bien de qué se trata, pero la mujer y todos los invitados se han quedado perplejos. Habrá que esperar a la última secuencia para entender su verdadero sentido y su funcionalidad en la totalidad del texto dramático.

Jueces en la noche se construye mediante sucesivos enfrentamientos dialécticos, en varios planos y en diversas direcciones, que van delimitando las responsabilidades de un pasado —el de Juan Luis y Julia— cuando se enfrentan con un presente crítico que exige actitudes de diverso signo moral. Y esos enfrentamientos ocurren tanto en el plano real como en el plano onírico. Porque no sólo asistimos —desde la mente de

¹ De hecho, esta marcha abre y cierra la partitura de Beethoven. Paralelamente, y simbólicamente, también va a iniciar y cerrar este «misterio profano», como lo subtítulo Buero, creando un marco evocativo, connotativo y a la vez esperanzado que más adelante analizamos.

Juan Luis— al desarrollo alternativo de una ceremonia de aniversario que funde (espacio real —salón— más espacio irreal —mirador—) presente tensado en inmediato futuro, con el agobiante pasado que lo determina, sino que también somos testigos de los monólogos de este hombre con los fantasmas de su conciencia, de su remordimiento, en un proceso que le lleva, inevitablemente, a *comprender* la historia de su *yo*, la historia de quienes, como este hombre, *usaron* (y muchas veces abusivamente mal) de un conjunto de privilegios generados en una guerra que dio todo a los vencedores (como Juan Luis, como Julia) y negó todo a los vencidos (como Fermín Soria). Y así, en otras tantas ocasiones, los músicos ejecutantes de la Marcha beethoviana —violín, violonchelista— le fuerzan a despojarse, en la intimidad, de la propia máscara con la que Juan Luis se cubre en cuanto marido y en cuanto político.

CHELO.—Le podemos preguntar. (*A Juan Luis*) ¿Es usted médico?

JUAN LUIS.—(*Titubea, baja los ojos*). No.

CHELO.—Exacto (*Señala al violinista*) El tampoco llegó a serlo².

Es desde la provocación de esas fuerzas interiores, objetivadas en escena, cómo conocemos el hecho inmoral que viene arrastrando Juan Luis Palacios desde hace una veintena de años: al ser detenido el joven estudiante de medicina Fermín Soria, Palacios, flamante abogado y miembro de una familia con amplias influencias y poder en el anterior régimen, urde con su compañero de facultad y policía, Ginés Pardo, una vil patraña: fingir la detención de la asustada Julia, acusando a Fermín de haber dado su nombre en la declaración. Con ello se conseguía la averasión de Julia por la traición de su novio y el agradecimiento a quien le libraba de tan azarosa y vergonzante situación. Así —sobre una iniquidad— se gestó un matrimonio que veinte años después zozobra en la más absoluta incomunicación.

Julia vive ahogada moralmente por las consecuencias de aquella mentira. Y la angustia se acentúa al concurrir dos nuevas circunstancias definitivas: el reencuentro con Ginés Pardo, precisamente en el mismo café de sus reuniones con el ex-novio, y las informaciones que le facilita Cristina. Julia empieza el camino de su verdad, la que no supo ver, por comodidad burguesa, veinte años atrás. Y el encuentro con esa verdad, exterior e interior a ella misma, pero mutuamente compensadas, le llevará a una decisión valiente, de entrega, bien distinta de la que encontramos al final del itinerario de su marido.

Por otra parte la súbita aparición de Ginés Pardo en las vidas de Julia y Juan Luis determina la conformación de un nuevo motivo dramático que planteará la posible contrarréplica moral a aquel engaño del pasado. Se habla de un temido atentado y Juan Luis lo relaciona con la figura del ex-policía. En I,2 y en II,2 asistimos a sendos enfrentamientos

² Cito siempre por la edición de la obra. Ed. Vox, Madrid, 1979. p. 26. Se estrenó en Madrid, Teatro Lara, el 2 de octubre de 1979, bajo la dirección de Alberto González Vergel.

de ambos camaradas (en el pasado), que sirven mutuamente para darnos la verdadera faz de los dos hombres (el despojo de unas caretas, que les hace iguales en el fondo): Palacios, un paladín de reformas democráticas ahora, cuando había corroborado ejecuciones y acumulado «legales beneficios» como ministro franquista, sigue añorando la situación en la que se formó y de la que procede: «Ahora todos tenemos que jugar esta partida miserable de la democracia» —le dice Juan Luis a Ginés, aprobando en su fuero interno ciertas medidas terroristas que desestabilizarían al país. Y añade —«pero con la esperanza de recobrar un día la España verdadera. Y si para ello hay que llegar a la violencia, Dios nos perdonará». (pág. 47). Y en la página siguiente una frase bien reveladora del sistema de contradicciones entre las que se mueve el yo íntimo y el yo social de Juan Luis Palacios: «Hemos tenido que descubrir esta amarga verdad: cuando la libertad es mayor hay que ser más hipócritas». Un hombre que entiende oportuno fingir un desplazamiento hacia un cierto socialismo moderado y liberal, desde su situación de prestigio, para cubrir un campo político que le colocase en circunstancias aventajadas, es quien por otra parte califica de «repugnante, pero inevitable» un asesinato imputable a las izquierdas y que intuye, está seguro, que va a ser dirigido desde la ultraderecha.

Es el momento de abrir un paréntesis en este análisis para contemplar la dimensión política que adquiere la obra de Buero, dimensión que si bien no ha estado casi nunca ausente de su teatro, en esta pieza abandona todo encubrimiento metafórico o distanciador para expresarse con toda claridad³.

Aquí, a raíz del problema candente del terrorismo, el autor afirma por boca de sus personajes (y por la misma acción) que los actos terroristas son hechos manipulables que se suelen imputar a una política de extrema izquierda, cuando en la realidad pueden estar provocados por activistas de signo contrario, que añoran momentos de pronunciación militar y férreas dictaduras; o al menos, concede Buero, todo asesinato terrorista puede ser ejecutado por hombres de la izquierda, pero hábilmente dirigidos por comandos ultraderechistas infiltrados en sus filas. Hay varios momentos del diálogo escénico que aseguran interpretar así la tesis del autor. Valga este fragmento de la conversación telefónica mantenida por Juan Luis con el financiero, a los pocos minutos de haberse consumado el atentado:

³ Lo cual, si bien aclara el mensaje en sus términos, resta tal vez posibilidades a su conformación artística. Buero con o sin «posibilismo» ha demostrado que —desde inteligentes construcciones del texto dramático— podía hacerse inteligible un contenido determinado. Los cambios sociopolíticos de la sociedad en la que ha escrito y estrenado *Jueces en la Noche* no le han exigido ahora esa sutileza. Y eso a lo mejor ancla a la obra en circunstancialidades que, sin embargo, hoy día son dolorosamente actuales. Pero siempre subyacerá el problema moral de Juan Luis, el problema moral del hombre en sus actos y en sus omisiones, que es la preocupación culminante de Buero.

«JUAN LUIS.—Quienes lo han hecho saben muy bien a quienes apuntan y lo que persiguen. Lo cual nos obliga a sospechar que, quienes mueven los hilos de esas organizaciones más o menos supuestas de extrema izquierda... acaso no sean de izquierdas.

D. JORGE.—¿De extrema derecha?

JUAN LUIS.—O provocadores movidos desde el extranjero por gentes interesadas en que el país no goce de excesiva estabilidad» (pág. 98).

Pero ¿cómo responden los representantes de los diversos estamentos ante el tema terrorista?. La respuesta más explícita viene precisamente del sector financiero: don Jorge justifica todo acto revulsivo, asesino, si es expresión de ocultos intereses, de los que su propia empresa no pudiese ser ajena alguna vez. «Los dos sabemos que en el mundo actúan intereses poderosos y que a veces no vacilan en recurrir a métodos reprobables» (pág. 98). Si esto se dice en II,2, en I,2 el mismo personaje ha admitido que el capital se mantiene al páiro de cualquier eventualidad política: «No nos subestime. Con democracia o con autocracia, no es fácil prescindir de nosotros» (pág. 61) ⁴.

Así pues, desde el comienzo de I,2, y hasta el final, se barajan dos elementos generales del drama, la responsabilidad del pasado y la proyectada en el futuro: una acción interna (la que enfrenta, en su incomunicación, a Julia y Juan Luis) y otra externa, la del atentado y su posible repercusión. Ambas afectan a la actuación de Juan Luis. Ambas aparecen relacionadas por el binomio Ginés-Juan Luis que está implicado en ellas, y la segunda, finalmente, es la clave de redención de la primera. Ante esa dialéctica se coloca la conciencia de Juan Luis. Y se coloca absolutamente solo, como es frecuente en la dimensión trágica del héroe bueriano.

En II,1, el diputado decide confiar sus dudas y su angustia al consejo del confesor. Buero acusa tácitamente de hipocresía a los representantes de una Iglesia que silencian un deber por falsas caridades: Juan Luis debe callar sus sospechas sobre el peligro probable de una vida humana, si con ello pone en peligro el equilibrio de su matrimonio. Juan Luis quiere facilitar la solución de su difícil dilema, pero la ayuda —por este camino de inhibición del sacerdote —no le llega. Es un salto, una decisión que debe dar solo, a solas con sus jueces nocturnos. Volvamos sobre ellos.

A las dos visiones ya conocidas —*violinista* y *violonchelista*— se une una tercera que le acompaña obsesivamente como una objetivación de su cobarde maledicencia, amenazante desde el tiempo. Es la misma figura de Don Jorge (con atuendo connotativo de sufrimiento y pobreza) quien incorpora la función de un padre amenazante, por la traslación que hace, en su mente, Juan Luis, entre el financiero («Usted es siempre tan

⁴ El personaje *Cristina* adquiere también una *actualidad* que, marginalmente, debemos señalar: el relato de las circunstancias en las que fue herida en la cara por unos desmandados ultraderechistas, recuerda bastante lo ocurrido a cierta joven líder de un partido de izquierda, en Madrid, durante la campaña electoral de 1979. ¿Es otra conexión con una realidad socio política dolorosa, de hoy y de aquí, en nuestro país?.

amable conmigo... Quisiera, una vez más, su consejo. Para mí, sus opiniones son casi como las de un padre. Por sus conocimientos, por su experiencia» (pág. 59) y el padre de su víctima, Fermín Soria⁵. Pero ¿quiénes son esas apariciones, esos *jueces* en la noche torturante de Palacios?. Es fácil deducirlo por lo que llevamos dicho: el *violinista*, el propio Fermín Soria; el *violonchelista*, un detenido político de cuya ejecución fue cofirmante Palacios. ¿Y el ejecutante de la viola, la tercera víctima y el tercer juez?. Es la pregunta que se resiste a ser contestada en el subconsciente de Juan Luis, pero que se vislumbra con temor. Es la víctima que puede evitarse y en la que encontrar la reconciliación de la culpa cometida. Pero no se evitará. La tercera víctima, ahora de una omisión, será su propia mujer.

Porque Julia, paralelamente a la evolución de las circunstancias que atienden a la primera acción externa, ha recorrido un itinerario que le conduce a la verdad interior, la que reivindica un pasado y a ella misma. La necesidad de este proceso para vencer la crisis personal en que se halla inmersa al comenzar la acción es suficientemente explícita: ya en I,2, en la segunda entrevista Julia-Cristina, ésta diagnostica certeramente: «Creo que no saldrás a flote si no te atreves a ver claro en ti misma» (pág. 55). Julia, que pertenece a un cuadro social burgués equivalente al de su marido, ha querido acallar su autorresponsabilidad en el muelle mundo evasivo de su posición social. Pero el intento ha sido inútil. «Para una persona de nervios débiles como tú, la comparación entre tu marido y aquel muchacho admirable puede volverse obsesiva» (pág. 57). Por ello van incidiendo sobre esta mujer las progresivas etapas de esa desvelación: primero conoce la muerte del novio, en la cárcel, víctima de la tortura⁶; después, comprende que no la denunció —como no denunció a otros compañeros, demostrando una fuerza moral absoluta; finalmente —en las últimas secuencias de la pieza— conoce la trampa urdida por su marido y Pardo.

Con estos itinerarios morales, los de Juan Luis y Julia, (y el evocado de Fermín Soria, y el deducido de Ginés Pardo) llegamos a II,2, momento culminante de la pieza, que debemos analizar detenidamente —como hicimos con la secuencia inicial— porque en ella encontraremos un sentido dramático final a varios de los resortes dramáticos previos; en ella obtendrá un definitivo sentido todo lo presenciado en la vigilia y en la mente torturada de Palacios.

⁵ Es una nueva identificación, desde el plano onírico, que se corresponde con la identificación Juan Luis=Fermín que ocurría en la secuencia primera.

⁶ El subtema de la tortura aquí aparece marginalmente, aun cuando es una conocida obsesión temática en la dramaturgia bueriana. Como los efectos de la guerra, que también en *Jueces...* tienen su significativa presencia. Recordemos que ya en *El Concierto de San Ovidio* hay insinuaciones sobre la tortura a que se somete a los presos en ciertos países y épocas. Que la enajenación de Tomás surge como antídoto a su pecado de delación, víctima de una brutal tortura. Pero el subtema es tema central en *La doble historia del Dr. Valmy*, con la originalidad de examinar el asunto desde las implicaciones morales y psicofísicas que concurren en el torturador. Una experiencia de cárcel y de vencido político que Buero hace carne dramática para denunciarla.

Anochecer de la víspera del aniversario. Consumación del atentado y suicidio de Julia, al conocer definitivamente la verdad ocultada más de veinte años. Vigilia y pesadilla. Todos los personajes en escena y la soledad del agonista. Con esos elementos juega Buero para darnos la última baza de este «misterio profano». Veamos cómo.

La primera parte de la pieza (I,2) había acabado con la premonición del atentado ejecutado en la realidad. De nuevo la fiesta oníricamente representada. Ginés Pardo pone en manos de Juan Luis un arma y obliga a que dispare sobre el militar; el diputado se autorrepresenta como responsable, en última instancia, de esta ejecución. Y lo es, desde luego, por su silencio cómplice. Así se lo hace ver el propio Pardo:

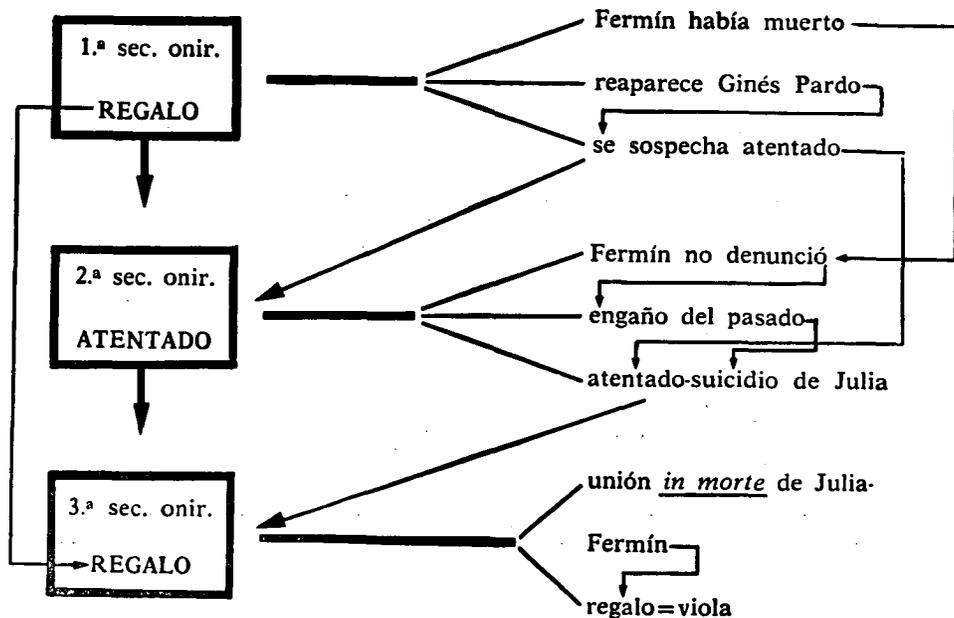
GINÉS (*Ríe*).—¡Si tú ya has matado!

J. LUIS.—¡Yo no! Y eso es lo que nos separa.

GINÉS.—¡Tú sí! Y eso es lo que nos une. No me refiero a ciertas muertes del pasado que también te atañen. ¡Tú has matado conmigo al General y a los otros! No hagas escenas. Tú has matado conmigo porque no avisaste y porque no hablarás. Y eso es lo único que me importa. (pág. 103).

El agonista, que ya había provocado la separación de unos seres desde su vil mentira, que ha llenado su vida de veleidades irresponsables, no ha asumido una ocasión de autorreivindicación: denunciar esa nueva muerte, y así evitarla. Buero nos ha llevado ante una dialéctica dramática que recuerda la planteada en *Hoy es fiesta* (1956). Allí Silverio se resiste a confesar a su mujer, Pilar, la culpabilidad moral, por negligencia, en la muerte de una hija de aquélla y de un soldado anónimo que la violó durante la guerra. La muerte de Pilar en el anochecer de aquel *día de fiesta* impide a Silverio encontrar su perdón definitivo. Pero en cierto modo sí ha compensado su falta al evitar el inminente suicidio de la joven Daniela. Tras ese nuevo acto, a Silverio le cabe la confianza esperanzada de un perdón metafísico, que posiblemente llegue hasta su soledad de hombre. Pero en *Jueces...* tal ocasión ha sido rechazada. Juan Luis ha perdido su oportunidad y sólo le quedará la soledad absoluta, a solas con sus jueces de muerte, con sus víctimas. Y, por supuesto, el vacío de su matrimonio. Un vacío de veinte años, cuyo hueco no se llena más que con la muerte. Porque es en esta tercera secuencia onírica donde entendemos el enigma del regalo de aniversario que tan taciturnos había dejado a la homenajeadá y a los propios invitados. En el interior del engalanado estuche no hay ni una joya ni una mota de polvo, sino el absoluto vacío.

Así, los momentos oníricos y el motivo del regalo, con su valor simbólico, vertebran la construcción de la obra. Desde esas pesadillas se plantea la crisis vivencial de Julia y Juan Luis y la solución —paradójicamente esperanzada— para la primera. Un esquema como el que reproducimos seguidamente nos puede dar idea de la construcción de *Jueces en la Noche* (esquema que el lector debe entender a la vista de lo analizado hasta el momento).



El autocastigo liberatorio de Julia es la función dramática que cierra, verdaderamente, la acción interna y toda la pieza. ¿Cuál es su valor dramático, su significado?. A mi manera de ver resume un doble eje de significaciones. Por una parte ejerce justicia con su acto. Su muerte es el definitivo castigo de Palacios, quien ha perdido irremisiblemente al ser que nunca supo conquistar por las trabas de su egoísmo, de su mentira, de su connivencia con la falsedad y el silencio. Julia ejerce, en cierto modo, de ese «deus ex machina» justiciero que Buero ya había ejemplificado en El Padre de *El Tragaluz* (1967), el David de *El concierto de San Ovidio* o la Mery Barnes de *La doble historia...* (estrenada, en España, en 1976). En estos títulos la justicia viene por el conducto de la muerte inferida al transgresor. Aquí es la condena, por siempre, a la soledad y a la obsesión. Juan Luis Palacios grita estentóreamente el nombre de su mujer mientras la sombra lo envuelve hasta borrarlo, hasta aniquilarlo. El suicidio de Julia lo intuye, lo reconoce, como la victoria del hombre cuya vida quiso usurpar⁷.

⁷ En el viejo bar de estudiantes, y cuando Julia conoce ya la suerte que había corrido Fermín en su encarcelamiento, pone el dramaturgo en boca de su personaje una aseveración acerca de su abatimiento interior que, premonitoriamente, nos envía al dramático desenlace: «¿Entristecerme? ¡No sabes lo que dices! Entristecerme por la muerte de aquel farsante? (Ríe) ¡Eres un pobre bobo! (Ríe) ¿Sabes por qué me gustaría verle entrar por esta puerta? (Ríe, pero le tiembla la voz) Pues porque... porque... podría decirle al fin: ¡cobarde! (Llora) ¡Cobarde! Creía en ti y mataste mi alma... Y ahora estoy tan muerta como tú...» (pág. 44).

JUAN LUIS.—¡Vivo! [*dirigiéndose a su mujer, reaparecida en su pesadilla*] ¡Y tú también estás viva! ¡Te esperaba! ¡Sabía que vendrías! ¡Feliz aniversario, amor mío! Tengo tu regalo. Acéptalo con todo mi cariño (*Indecisa, ella toma el estuche, lo abre y se lo enseña a Juan Luis denegando suavemente. Se advierte con claridad que en la cajita no hay nada. Julia la devuelve y él la recoge, desconcertado. La mujer lanza una ojeada circular que busca vagamente a alguien, hasta que sus pupilas se clavan en el Violinista. Su semblante resplandece. El Violinista desciende las gradas y ambos se miran intensamente. Trastornado, Juan Luis retrocede sin perderlos de vista. Un profundo amor, que él no ha conocido, parece brillar en los ojos de la esposa y del joven músico*). No lo mires, Julia. Tú estás viva.

JULIA.—Ya no. ¿Quién es usted?

JUAN LUIS.—Tu marido.

JULIA.—Nunca tuve marido (pág. 119-120).

El segundo significado de la muerte de Julia atiende a la evolución de sí misma. Cómplice, desde su cómoda aquiescencia, del mundo social y moral que representa su marido, esta mujer restaura con su voluntaria muerte el equilibrio roto una veintena de años antes. Un suicidio que es más libertad, sinceridad, valentía que acto cobarde. Un suicidio como afirmación que ya Buero había mostrado en la antigua pieza *Irene o el Tesoro* (1954) y que reitera, justamente, en los dos títulos que han antecedido a *Jueces*... En *La Fundación*, Asel, que conoce su debilidad ante la tortura, elige precipitarse desde la galería de su celda para encontrar, y ayudar a encontrar esperanzadamente, la salida de esa cárcel-fundación que, obsesivamente, nos persigue en toda nuestra existencia. Mariano J. de Larra, en *La Detonación*, es otro suicida para arrancar, y ayudar a arrancar, la máscara perenne de nuestros actos. «Y este... ¿quién es?» se pregunta el escritor ante su propia imagen, momentos antes de poner la pistola en su sien, y prosigue: «No lo sé. Ahora comprendo que también es una máscara. Dentro de un minuto la arrancaré... y moriré sin conocer el rostro que esconde..., si es que hay algún rostro. Quizá no hay ninguno. Quizá sólo hay máscaras»⁸. Julia, igualmente, arranca su parte de culpa en la falsedad que le rodea y decide el salto a una unión *in morte*. Para patentizarla, Buero recurre a dos elementos paratextuales: la música y la viola abandonada. La composición de Beethoven que reaparece en las pesadillas del diputado revela otro deseo de usurpar a su víctima, a Fermín. Él era realmente el subyugado por esta música, de la que decía que sonaba como «un himno a la vida, a la esperanza en el futuro». Por eso será una melodía que suene victoriosa en el momento final y que ha sido signo de obsesión para Juan Luis. Las voces torturantes de su pasado, y de su presente, sus jueces, son los músicos que interpretan una única partitura, ésa que simboliza la imagen de Fer-

⁸ *La Detonación*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Espasa Calpe, «Selecciones de Austral» 1979, pág. 190.

mín Soria y la de su propia mujer. Así, desde esa simbolización, la viola abandonada adquiere toda su plenitud significativa: el regalo anhelado frente a la frustración más absoluta.

Y es en este último instante de la construcción de la pieza donde hallamos ese ingrediente de esperanza que Buero ha sabido imprimir siempre a sus tragedias, desde el final tensado en interrogante de futuro que culminaba *Historia de una escalera* o *En la ardiente oscuridad*. Julia, desde el palenque de su autodestrucción, ha abandonado a una mujer vieja para reencontrar a la *otra* Julia que había sido (Unamuno siempre al fondo del teatro bueriano). Si Juan Luis está condenado al encierro atroz de su propia máscara, de su propia falsedad (la sombra que se hace en escena, sobre el actor que lo representa, acaba difuminándolo) la acotación con la que concluye Buero su texto es bien explícita del reencuentro esperanzado, si es la autenticidad lo que orienta el norte de toda conducta humana: «en el fondo, el trío continúa la ejecución de la Marcha envuelto en una irisada, victoriosa luz» (pág. 121). Una mujer, un país, una sociedad, debatida entre dos éticas, la de Juan Luis y la de Fermín. La constante de sentido en Buero. La antinomia Carlos/Ignacio (*En la ardiente oscuridad*), Ulises/Anfino (*La Tejedora de Sueños*), Valindín/David (*El Concierto de San Ovidio*), Vicente/Mario (*El Tragaluz*) y otras muchas en el repaso de esta dramaturgia, se vuelve a repetir en *Jueces en la Noche*: el arribismo de Juan Luis y el ideal de Fermín. Y entre los dos, una sencilla y esperanzada viola que espera su mejor ejecutante: el que sepa despojarse de la máscara a tiempo⁹.

GREGORIO TORRES NEBRERA

⁹ Debo señalar aquí los trabajos de que tengo noticia, hasta el momento de redactar el mío, referentes a *Jueces en la Noche*: Magda Ruggeri Marchetti, *Prólogo* a la edición de *Jueces en la noche* utilizada en este trabajo; y los de Alberto Fdez. Torres publicados en *Pipirijaina*, núm. 11 (nov.-dic. 1979) e *Insula*, núm. 396-97 (nov.-dic. 1979) en los que se insiste en situar *Jueces...* en el final de una etapa del teatro bueriano.