

Ane Matres García  
4º de Filología Hispánica

**IDENTIDAD E INAUTENTICIDAD EN TRES OBRAS DE ANTONIO BUERO  
VALLEJO: *UNA EXTRAÑA ARMONÍA* (1956), *LA DOBLE HISTORIA DEL  
DOCTOR VALMY* (1964) Y *DIÁLOGO SECRETO* (1983)**

Tutor: Juan José Lanz Rivera

Departamento: Departamento de Filología e Historia

## RESUMEN

El presente trabajo analiza tres obras de Antonio Buero Vallejo —*Una extraña armonía* (1956), *La doble historia del doctor Valmy* (1964) y *Diálogo secreto* (1983)— estudiando la construcción de la identidad en sus personajes principales y las formas de inautenticidad que estos muestran. Para ello, primero se ofrecen los resúmenes de las tres obras y, después, el análisis tanto de los personajes principales de las obras como de las relaciones que mantienen con el mundo y con el resto de personajes. Además, se han explorado las diferencias entre las obras para ahondar en los efectos de la inautenticidad en las relaciones personales, pero sobre todo se ha incidido en las semejanzas, atendiendo los aspectos que se reiteran. Estas tres obras —que utilizan los elementos formales para ahondar en el tratamiento de los temas que tratan— están protagonizadas por hombres inauténticos que han forjado una identidad alternativa. Gracias a las interacciones que mantienen, salen a relucir elementos y planteamientos comunes; por ejemplo, que la sociedad alienante y alienada se rige por el egoísmo y utiliza estrategias como la deshumanización del otro o los analgésicos para dificultar la compasión. Por lo tanto, al construirse la identidad en un diálogo entre el individuo y esa sociedad alienada, se corre el peligro de optar por los beneficios que ofrece el conformismo —ya sean económicos, de poder y de autoestima— forjando así una identidad inauténtica. Estas obras muestran el intento de los personajes por realizarse y las barreras para hacerlo o los alicientes para no hacerlo, de ahí que también sean relevantes los personajes relegados a la marginalidad. En las tres obras se perfila la autenticidad como una forma de compasión, como se puede apreciar por los problemas psicossomáticos y de conciencia que se generan si se prescinde de ella, por el solapamiento de felicidad y autenticidad o de infelicidad e inautenticidad o por la capacidad de salvar una relación basada en mentiras (o destruirla en caso de que un miembro de la relación no sea compasivo).

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| 1- Introducción.....  | 4  |
| 2- Resumen de las obras .....                                   | 4  |
| 2.1- Resumen de <i>Una extraña armonía</i> .....                | 4  |
| 2.2- Resumen de <i>La doble historia del doctor Valmy</i> ..... | 5  |
| 2.3- Resumen de <i>Diálogo secreto</i> .....                    | 5  |
| 3- <i>Una extraña armonía</i> .....                             | 6  |
| 4- <i>La doble historia del doctor Valmy</i> .....              | 11 |
| 5- <i>Diálogo secreto</i> .....                                 | 18 |
| 6- Conclusión.....  | 22 |
| 7- Bibliografía.....  | 24 |

## **1- Introducción**

Antonio Buero Vallejo fue un escritor que trató determinados problemas y preocupaciones humanas a lo largo de toda su producción teatral; por ello, el presente trabajo va a analizar el tema de la identidad personal inauténtica en tres de sus obras: *Una extraña armonía* (1956), *La doble historia del doctor Valmy* (1964) y *Diálogo secreto* (1983). El principal objetivo del presente trabajo es demostrar que la inautenticidad surge por el choque del individuo con la sociedad. También se pretende demostrar que el escritor plantea la compasión como base de la autenticidad humana o, en otras palabras, que la autenticidad radica en la compasión. A fin de alcanzar estos objetivos, se analizará tanto la forma como el contenido de las obras —incidiendo sobre todo en el estudio de los personajes y de sus relaciones.

## **2- Resumen de las obras**

### **2.1- Resumen de *Una extraña armonía***

Esta obra escrita en 1956 se publicó por primera vez en el primer tomo de *Obra Completa* de Espasa Calpe en 1994 y nunca ha sido representada. Trata de varios personajes que trabajan en «El Sótano [...] un tugurio de ínfimo orden» (Buero, 1994: 623). Ahí, Josefina, Gastón y Rosita realizan —como artistas de la casa— sus espectáculos intencionadamente ridículos para que los clientes vayan a pasárselo bien por la extravagancia y por la mala calidad. Sin embargo, un día aparece Marina con la intención de casarse con Pablo, dueño de «El Sótano». Para ello, intenta hacerle ver que lo de su local es una farsa y que una persona con estudios y de buena familia como él se merece una vida más bella. Ante esta presión de Marina, Pablo se casa con Lucía, una trabajadora del local. Marina decide contraatacar dinamitando la identidad de Rosa, pues es la única que se cree una artista de verdad y que no ve el engaño del local. Rosita, devastada por las críticas que recibe durante una actuación, acaba emborrachándose, cayéndose a un canal y ahogándose en un paseo nocturno —sin que se clarifique si es un suicidio o el gran efecto del alcohol en la abstinencia. Al darse cuenta de la falta de compasión de Marina, puesto que ni pidió perdón a Rosita ni admitió la verdad cuando se confirmó que ella había orquestado los abucheos, Pablo decide rechazar la oferta de matrimonio y desvincularse completamente de ella.

## **2.2- Resumen de *La doble historia del doctor Valmy***

Esta obra escrita en 1964 no se representó hasta 1976 en Madrid (en el extranjero —en Chester concretamente se estrenó en 1968). En ella, Valmy —un psiquiatra de Surelia— termina de narrar una primera historia a su secretaria, historia que la pareja elegante protagonista de esa historia desmiente. Después procede con un segundo caso que intentó tratar: Daniel acude a su consulta porque sufre impotencia. Ahí es cuando descubre que eso sucedió porque, trabajando como torturador en la Sección Política de la Seguridad Nacional cortó el miembro a Aníbal Marty. El doctor le despide de su consulta y le dice que la única manera que tiene de curarse es solventar la culpa. Además, Lucía, la esposa de Marty, aparece en casa de Daniel para pedir como favor a Mary, su antigua profesora y esposa de Daniel, que dejen de torturar a su marido (que morirá más tarde). Mary no quiere creer que Daniel sea un torturador, pero más tarde le interrogará y descubrirá la verdad. No se opondrá completamente a la tortura hasta leer un libro sobre ella; a partir de ahí, insiste a su marido para que abandone el trabajo. Daniel, en cambio, somatiza su culpa, pero no consigue dejar el trabajo pese a varias discusiones con su jefe. Tras una de esas discusiones, cree —en un principio— salir victorioso. No obstante, su mujer se da cuenta de que se está engañando y le mata. Al final, acaba apresada por la policía política y el hijo de ambos, con su abuela. Tras terminar esta narración, la pareja elegante vuelve a salir para decir que esto es mentira y Valmy dictamina que son unos locos inconscientes.

## **2.3- Resumen de *Diálogo secreto***

Esta obra escrita en 1983 y estrenada en 1984 trata de Fabio, un crítico de arte daltónico que está trabajando sobre el cuadro *Las hilanderas* de Velázquez. Este siente remordimientos por engañar al mundo y en diálogos imaginarios con su padre (Braulio) culpa a este por no disuadirle de seguir esa carrera profesional, pues es el único que Fabio cree que conoce su dicromatopsia. Un día, un artista llamado Samuel Cosme muere por sobredosis —sin que se aclare si es un suicidio por la crítica que Fabio hizo a su pintura. Aurora, novia de Cosme e hija de Fabio, sospecha del posible daltonismo de su padre y, tras varios subterfugios, lo demuestra. Ella le amenaza con exponer la verdad, si no escribe una carta pública, pero Gaspar —un mendigo que la familia había acogido— la disuade. Al final, Aurora y Gaspar se van de casa, se descubre que Braulio no conocía el daltonismo de su hijo y Fabio intenta suicidarse. La obra termina cuando

Teresa, mujer del protagonista, le salva al admitir que ella sabía desde el principio su condición y al ofrecerse a prestarle ayuda en su incierto futuro.

### **3- Una extraña armonía**

*Una extraña armonía* puede integrarse dentro de la primera etapa de la producción teatral de Antonio Buero Vallejo, caracterizada por Luis Iglesias Feijoo como una etapa en la que predomina el realismo teatral y el tradicionalismo formal (1982: 212). Como se apreciará en sus dos etapas posteriores, Buero realiza «un enriquecimiento progresivo de su estética, a la busca de medios más idóneos para captar la esencia problemática del ser humano» (Iglesias Feijoo, 1982: 528). De todas formas, en esta obra ya se empieza a vislumbrar una complejidad mayor en la estructura formal, dado que hay espectáculo dentro del espectáculo teatral. Además, muchas veces lo que sucede en el escenario del local tiene paralelismos con la ficción fuera del escenario, como se puede apreciar cuando Rosita canta una canción en la que Macario imita el cortejo del pájaro de la canción: «mientras el pajarillo / bailaba alrededor. (*Macario se levanta y mima un bailecillo*)» (Buero Vallejo, 1994: 632)<sup>1</sup>. Esta metateatralidad y los paralelismos resultan claves para ahondar en el concepto de identidad: por una parte, los personajes actúan en el escenario y fuera de él tampoco están exentos de fingimiento, de manera que esta reflexión se proyecta a los actores y a su entorno, lo que conlleva que el espectador o el lector reflexione sobre la autenticidad de su propia realidad. Y, como expone Rodgers, al recordar al público que está viendo una representación, se subraya y reconoce la precaria y ficcional naturaleza de la identidad (2015: 536).

En primer lugar, ¿por qué se usan máscaras en *Una extraña armonía*? Trabajan en «Un tabuco como muchos otros, donde uno se gana honradamente la vida», de ahí que recurran a una máscara degradada de sí mismos para atraer clientes, para que puedan «reírse los peores artistas del mundo» (Buero Vallejo, 1994: 639). Es decir, el intento de complacer a los clientes entra en conflicto con su integridad humana. Esto refleja una característica recurrente en la obra del dramaturgo: se establece una tensión entre el individuo y la sociedad (de Paco, 1994: 46), de manera que se establece «la inautenticidad como forma de vida en la sociedad actual» (idem: 175). Concretamente, la identidad individual se construye en un diálogo entre el individuo y la sociedad, entre

---

<sup>1</sup> A partir de ahora, solo se anotará la página correspondiente de la edición que se maneja: BUERO VALLEJO, A. (1994): “Una extraña armonía”, *Obra completa I: Teatro* (L. Iglesias Feijoo y M. de Paco eds.), 621-693, Espasa-Calpe, Madrid.

el querer ser y el ser, entre el intento de realizarse y las barreras para hacerlo, entre lo que creo ser y lo que los demás creen que soy. Esto se aprecia claramente en las didascalias, pues su comportamiento de los personajes cambia dependiendo de si están frente a conocidos o frente a clientes. Gastón muestra «*un amaneramiento en voz y ademanes que antes no tenía*» (636), Rosa, en cambio, «*Habla a golpes, con un engolamiento y una dureza que ocultan su insospechable timidez*» (631). De todas formas, el ponerse una máscara no se presenta como un mero conformarse, sino que también tiene cierto carácter contestatario en esa construcción dialógica: Jacinto, alguien de la alta sociedad reconoce que pese a los fingimientos «son ellos quienes se ríen de nosotros. Es repugnante» (638) y esto lo confirmará luego Pablo al declarar «os da risa... o miedo. No sabéis que nosotros os despreciamos mucho más» (648).

Frente a la motivación pecuniaria, para Rosita ser una artista forma su identidad y no percibe su falta de habilidad. Es más, se muestra «*digna*» ante los cumplidos y llega a declarar que «Es lo nuestro. Arte verdadero» (633), incluso no quiere casarse porque se debe por completo a su arte (634). Por esta razón, Marina declara que Rosita se miente a sí misma y al público (648). Gastón y Fina (o Josefina) llegan a plantearse si está loca, de donde surge el debate de «si sería la más desgraciada de todos» o «la más feliz» (644). Aquí ya se aprecia como el drama de la autenticidad-inautenticidad se solapa con el drama de la felicidad-infelicidad en una sociedad alienante que condena al fingimiento constante. Como ya se ha mencionado, cuando sale al escenario ya ni parece tímida ni una mujer triste, sino que se convierte en una frívola descocada (660); es decir, subir al escenario le da fe en sí misma. Por ello, Pablo dictamina que lo mejor sería que estuviera loca<sup>2</sup>, porque así se creería de verdad que es una buena artista, de manera que podría «ocultar una decepción más íntima y más irreparable» (679), decepción a la que ella misma se enfrenta tras ser abuchada: «No valgo nada [...] No soy nada. Nada.» (684). Al final, cantar y que la aplaudan se convierte en una necesidad: no percibe su valor intrínseco como ser humano, sino que necesita una identidad que el resto avale para poder estar satisfecha consigo misma. Tal es la relevancia de esta ilusión que cuando descubre que no se le considera ni una artista auténtica ni digna, acaba muriendo —o como un accidente por el consumo excesivo de

---

<sup>2</sup> La locura podría considerarse consecuencia social y no personal. Es más, podría considerarse un modo de ser verdad en una sociedad fundada en la mentira. Como se apreciará en las obras posteriores, hay dos tipos de personajes locos: los personajes que se niegan a enfrentarse a las injusticias de su alrededor y los que dicen la verdad fingiendo locura —como referencia implícita a personajes como Hamlet, Don Quijote o Calígula.

alcohol o por suicidio. Por consiguiente, se puede apreciar la gran importancia de la imagen proyectada en lo social para el concepto personal y, sobre todo, la importancia de que sea auténtica.

Respecto a ocultar una decepción más íntima, el personaje de Gastón es especialmente relevante y otorga una perspectiva nueva al asunto, puesto que a lo largo de toda la obra se sugiere que es un viejo verde enamorado de Lucía: la mira «*con arrobo*» (637) y la alaba constantemente (637, 642); no obstante, también desaprueba la boda con Pablo porque él no la ama (658, 662 y 680) y miente a Marina por miedo a que Pablo acabe eligiendo a esta última (664-665). Él mismo explica que era amigo de los padres de Lucía, así que decidió llevarla al local cuando la niña se quedó huérfana porque sabía que ahí iba a estar bien guardada (662). No obstante, la verdadera historia se asoma en los diálogos, ya que Gastón aclara en dos ocasiones que la quiere como a una hija (637 y 642); no es hasta el último acto cuando admite que es el verdadero padre de Lucía porque engañó a su amigo (681). Ante esto, la manera de expresarse en la explicación falsa cobra relevancia: «Sus parientes no eran más recomendables [...] La trataban mal» (648); es decir, se siente culpable. Ello explica su comportamiento posterior: «Preferí que Luci no supiera su verdadero origen. Y además... no quería que viese en mí a su padre [...] En mí: en un payaso sin dignidad y sin talento» (681). Por lo tanto, se puede apreciar que, si bien es cierto que Gastón crea una falsa identidad para ocultar una decepción más íntima que le hace culpable y que podría volver a su hija contra él, el motivo ulterior no es la autoestima o la comodidad propia, sino que prefiere otorgar a Lucía una ascendencia más digna o, en otras palabras, es la compasión lo que sostiene su aparente inautenticidad (se explicará más adelante este uso de aparente).

Esto contrasta con la actitud de Marina, pues antepone su comodidad personal a la consideración respecto a otras personas, de modo que se aprecia una característica que Iglesias Feijoo apuntó: «las obras de Buero suponen un enfrentamiento, una “partida” o un “pugilato” en la manera de entender las relaciones humanas, que en esta primera época se limitan preferentemente a [...] egoísmo contra altruismo» (1982: 227). Concretamente Marina conocía de antemano a Pablo y le amaba; sin embargo, ante la vida modesta que le esperaba con él, eligió a un pretendiente rico. Solo cuando se muere su marido, vuelve para intentar casarse con Pablo, pues una aventura podría implicar perder su vida de lujos. Pablo declara que ella representa «¡Una belleza engañosa!» (649). Y Jacinto, un hombre que la ama, la caracteriza como «vana, cruel, caprichosa... Indiscreta [...] una niña mimada y de mal carácter» (673). De manera que, cuando los



actores descubren que ha contratado a unas personas para vilipendiar a Rosa e intentan convencer a Marina para que confiese frente a Rosa, ella pregunta «¿Qué ganaría con ello?». A lo que Pablo responde: «Esto no es un negocio. Tienes que hacerlo por ella» (683). No obstante, Marina no recapacita y destruye la identidad de Rosita, desvelando —por egoísmo— mediante una mentira la verdad de que es una mala cantante, mientras que sus compañeros —por empatía— quieren revelar la verdad para mantener una mentira, aunque, como Pablo defiende, «Por detrás de esta fealdad y de estas mentiras hay también una gran verdad» (686).

Es en este conflicto donde se desvela la clave para entender la autenticidad, en la verdad que Pablo dice encontrar al ser abandonado por Marina y al acudir a ese tabuco (647). La fea verdad de la vida frente a la belleza engañosa de un mundo de comodidades y de mentiras:

La extraña armonía. La inesperada armonía con las cosas y las gentes [...] Decías que todo eso era literatura... Ésa es nuestra lamentable condición humana. El engañoso mundo nos va poniendo delante espejismo tras espejismo... Y todos, sabiéndolo o sin saberlo, buscamos en ellos esa armonía (667).

Como Pablo dictamina más tarde, esa armonía se sostiene sobre la piedad y en el dolor; es decir, se genera en la compasión, con toda su carga etimológica: «Son delicados, abnegados los unos para los otros [...], solo con ellos es posible encontrar la extraña armonía [...] solo pueden encontrarse en la piedad y en el dolor» (689). Es decir, que se establece la compasión como actuación óptima humana, de ahí que justifiquen las mentiras piadosas dirigidas a Lucía y a Rosa; por ello, no resulta acertada la siguiente afirmación de Iglesias Feijoo (que carecía de acceso a toda la producción del escritor): «en el universo bueriano nada firme puede construirse sobre la falta de sinceridad mutua» (1982: 501). En cambio, A.F. Michael defendió que Buero Vallejo diagnosticó el egoísmo como una enfermedad social y política que estableció como única cura una ética de abnegación humanista (1972: 53). Incluso no sería descabellado aventurar que se propone la compasión como la autenticidad humana, como se aprecia en la crítica que le dirige Pablo a Marina, pues exclama que ellos son los humanos desviados: «En un mundo como éste, los enfermos sois vosotros, los que os adaptáis» (690). Como defendió José Luis Abellán, el dramaturgo subraya la importancia de la personalidad, ya que tiene connotaciones éticas al requerir la relación con el otro (1996: 17-18). Por eso es tan relevante el nombre del local; como aclara Bauer-Funke (2016: 51), Buero Vallejo emplea los espacios cerrados y elementos como ventanas para configurar un espacio dramático que muestre conflicto «entre un macrocosmos y un microcosmos».

En este caso, *sótano* sugiere un espacio sin ventanas, de manera que se podría interpretar como un espacio cerrado que entra en tensión con el espacio abierto, pues en el primero reina la realidad armónica, entrando así en conflicto con el mundo exterior egoísta y alienador.

No obstante, precisamente porque Buero Vallejo actúa como conciencia de la sociedad (Doménech, 1979: 26), no otorga una solución tan sencilla, sino que más bien se muestra dubitativo e inquiridor, como se puede apreciar por el carácter abierto de la tragedia (*idem*: 27-28). El problema se muestra en la dificultad de Pablo para escoger la extraña armonía sobre la armonía de Marina, pues él mismo le compuso una canción enamorado; no obstante, tras la traición de Marina la alteró, la hizo frívola y se la otorgó a Rosita. Es más, Marina intenta convencerle tocando esta canción original que «Es la misma melodía [...] pero mucho más bella» (688). Cuando descubren que Rosita ha caído al agua, Pablo rechaza la oferta de casamiento definitivamente, pero Marina recalca: «No la podré tocar ya... Pero tú la oirás siempre» (692). Y, efectivamente, Pablo admite lo siguiente: «Tiene razón, Fina. Yo la oiré siempre..., siempre [...] Y protegedme... Protegedme del recuerdo... con vuestra piedad» (693)<sup>3</sup>. Es decir, se vuelve a apreciar la construcción dialógica del individuo con la sociedad, pues se debate entre el intento de realizarse y las barreras para hacerlo o los alicientes para no hacerlo. Buero Vallejo deja el final abierto: las dos últimas frases de la obra son estas dos didascalias «*La canción lejana sigue sonando en los oídos de Pablo. Sigue sonando...*» (*ibidem*). Por ello, «se puede apreciar que «lo más trágico de Buero no está en ese criticismo [...] sino en lo que su obra tiene de *conciencia trágica*» (Doménech, 1979: 24). Pero lo importante radica en que «tras la presentación de ambientes sórdidos y de personajes totalmente fracasados el autor consigue evocar estéticamente los principios básicos de toda regeneración humana» (Ilarraz, 1967: 11) y esa esperanza le transfiere la responsabilidad de esa regeneración al lector o espectador, pues es en él donde termina el espectáculo (de Paco, 1994: 44-45) —especialmente en esta obra en donde la metateatralidad le apela directamente.

En este caso, pese al choque contra la sociedad de espejismos y todos los problemas que esto conlleva, se presenta como base de la identidad humana la autenticidad entendida como compasión. Subordinada a esa autenticidad y siempre que

---

<sup>3</sup> Como Kowzan advirtió, la música «Es particularmente rica en posibilidades semiológicas» (1992: 186). En el caso de *Una extraña armonía*, la música ayuda a caracterizar ese lugar decadente y a reforzar el tema. Además, como Dixon defiende, el crear una música discordante evoca lo misterioso y más concretamente lo sublime, logrando expresar así la potencialidad tras la tragedia (2007: 255).

no sea con fines egoístas, se pueden dar tanto mentiras como verdades. Crearse una identidad alternativa es útil para más cuestiones que para conseguir armonía con otros humanos; por ejemplo, facilita ganarse la vida, impulsar la autoestima, evitar responsabilidades y represalias... Por lo que se aprecia una construcción dialógica de la identidad entre el individuo y la sociedad, una sociedad que puede desviar al ser humano de esa autenticidad compasiva, pues esta opción cuenta con beneficios, por ejemplo, pecuniarios.

#### **4- *La doble historia del doctor Valmy***

Esta obra puede integrarse dentro de la primera etapa de la producción teatral de Antonio Buero Vallejo, caracterizada por Iglesias Feijoo como una etapa en la que predomina el drama subjetivo contemporáneo (1982: 392-393). Como ya se ha mencionado en el apartado anterior, la mayor complejidad formal de sus obras era su manera de ahondar en las cuestiones éticas y sociales. En este caso, la obra se construye en una doble dimensión, dramática y narrativa, que apela a una ampliación de los límites de la dramaturgia tradicional. Valmy es el narrador homodiegético de dos historias ya acaecidas, por lo que la mayor parte de la obra es una analepsis (321). Valmy recurre a otras fuentes para completar su punto de vista limitado; hay más relatos escénicos dentro de la diégesis principal; se genera una ruptura de la sucesión, de manera que se percibe la obra como montaje; y se interrumpe la acción narrada en dos momentos, dejando inmóviles a los actores (322, 325, 390 y 326). Además, otra consecuencia es que se pueden introducir reflexiones y comentarios sin que parezcan impertinentes (393), específicamente «el psiquiatra hace de intermediario (emocional, moral e intelectual)» con el objetivo de cuestionar la conciencia de los personajes y del público (Rodríguez, 2009: 592). Otro elemento destacable es la escenificación de un sueño, que mina la objetividad de la realidad presentada en el escenario; es más, todos los elementos presentados anteriormente son técnicas que rompen la objetividad del drama, por lo que extrañan al espectador o al lector y lo impulsan a una evaluación crítica (Pennington, 1992: 97). De todas formas, como advierten tanto Pennington (1992: 103) como Rodríguez (2009: 578), pese a los elementos tan brechtianos de esta tragedia, no pretende generar alienación sino que establece una tensión entre el distanciamiento y la empatía (impulsada por el poder del tema y la profundidad psicológica).

Por si esto fuera poco, el contenido —combinado con un par de técnicas más— también promueve la reflexión del espectador. En la obra hay cuatro parcelas escénicas donde llega a suceder la simultaneidad escénica y donde la luz delimita el lugar teatral<sup>4</sup> (Rodríguez, 2009: 590). A esto hay que añadir que tradicionalmente el teatro «Se trata de un lugar *doble*: la dicotomía escenario-sala» (Ubersfeld, 1989: 110). Por eso es especialmente relevante una de las últimas escenas, pues se hace «*Súbitamente, luz total en la sala donde se encuentra el público*» (Buero Vallejo, 2013: 190)<sup>5</sup> y la pareja elegante rompe la cuarta pared y desmiente —pese a ser vecinos de los Barnes— la realidad de los hechos: «SEÑOR.- (*Se resiste y volviéndose al público dice triste:*) ¡No pierdan la sonrisa! ([...] *el ENFERMERO se hace con él y saca a los dos por el lateral. La luz de la sala vuelve a apagarse*)» (191). Gracias a esta disposición de las luces y del espacio escénico, el público se identifica con la pareja elegante del sanatorio, pues esa intervención dirigida al público tiene como destinatario explícito el grupo de pacientes locos de Valmy, de manera que «la forma es el contenido. [...] el público no es, no puede ser ajeno al problema que el drama plantea. [...] esto potencia la responsabilidad general de la sociedad» (Iglesias Feijoo, 1982: 336 y 337). Es decir, como ya se había analizado en *Una extraña armonía*, Buero Vallejo —ciñéndose a su concepto de tragedia— vuelve a dejar el final abierto, apelando así a la responsabilidad y a la actuación compasiva de su público. Además, se aprecia que «Esa tensión determinante del conflicto entre el individuo y la sociedad se nos ofrece también en una tensión formal» (Paulino, 1998: 94). El final también implica abertura en cuanto a que no se sabe qué será del niño, si la educación de la abuela le alienará y le dejará dormido o sordo ante las injusticias del país, pues ya no «tiene una madre que puede evitar el que mañana se convierta en verdugo» (169). Además, es particularmente relevante que, de manera similar a *Una extraña armonía*, la última frase sea «El piano sigue sonando» (196), concretamente interpretando la Canción de cuna de Brahms. Este *leitmotiv* está vinculado con la abuela, que tiene también como *leitmotiv* la canción publicitaria de los analgésicos (Dixon, 2007: 251), por lo que se podría interpretar que la música vinculada con la abuela refleja adormecimiento ya sea de la actividad humana o del dolor y, por lo tanto, de la compasión.

---

<sup>4</sup> Si bien es cierto que esta es su función principal, «la iluminación puede poseer una función independiente» (Kowzan, 1992: 183); como se analizará más tarde, este símbolo se enriquece en el sueño.

<sup>5</sup> A partir de ahora, solo se anotará la página correspondiente a la edición que se maneja: BUERO VALLEJO, A. (2013): *La doble historia del Dr. Valmy. Jueces en la noche. Las trampas del azar* (M. Halsey ed.), Barcelona: Castalia.

Otro elemento importante para entender en profundidad el comportamiento compasivo que Buero Vallejo propone está vinculado con la censura que sufrió la obra. Rodríguez propone que la alusión directa se evita para intentar esquivar la censura, pero que la vinculación con España resulta clara por la situación histórica: las huelgas mineras en Asturias y en León, que dieron como resultado heridas genitales a un minero detenido, además, un año antes Buero Vallejo había participado y firmado en una carta denunciando la intervención policial y la represión (2009: 585-586). Ridley, respecto a las castraciones, resalta que se vinculan con la España franquista por la castración simbólica de Daniel que implica sumisión a la autoridad paterna —su jefe es apodado Papaíto— y el miedo a la libertad (2019: 66-67). Duprey añade que la Sección Política refleja el régimen autoritario y de vigilancia franquista que contaba con la policía nacionalsindicalista y que el nombre del país refleja como la obra juega con una estética surrealista para criticar la violencia ejercida por el régimen franquista (2018: 167-169). Sin embargo, Doménech declara que Buero Vallejo realiza una crítica humanista a la tortura que trasciende fronteras y que «por razones nada claras, no llegó a realizarse. [...] había una confluencia de motivos: presiones, temores, enrarecimientos...» (1979: 223 y 222). Iglesias Feijoo también defiende la universalidad que está respaldada por la falta de concreción del lugar, de ahí que tampoco se aclare en la obra qué lucha política o ideología en el espectro político realiza la represión (1982: 328). A un nivel metaficcional ya se aprecia la lucha del individuo con la sociedad ya referida en *Una extraña armonía*, pues no solo estaba la imposibilidad de publicar, sino que, como Halsey documenta, tras la carta ya mencionada de los intelectuales, la censura se endureció y se impidió la publicación de la obra de algunos de los firmantes (2013: 70). En definitiva, a un nivel de expresión dramática y de necesidad artística, también se representa el conflicto entre individuo y sociedad (Paulino, 1998: 95). Además, en la obra también reivindica el poder transformador de la literatura, pues es un libro lo que cambia definitivamente la perspectiva de Mary, lo que «fue decisivo» (135).

En cuanto al contenido, también se genera un gran contraste entre el mundo moderno y repleto de progresos frente a las injusticias ignoradas: desde los primeros momentos de la obra se habla de la televisión y se menciona el éxito espacial de Surelia (83), éxito que se vuelve a sacar a colación cuando Valmy termina la narración: «Sucedió en los días en que nuestro país ponía en órbita su estación espacial» (193). También es relevante la propaganda de los analgésicos: «Una tableta Finus tomará / y a reírse del dolor aprenderá / el mundo es feliz porque Finus llegó» (88), pues no solo

recuerda a la sempiterna sonrisa de la pareja elegante, sino que también se elimina la convivencia con el dolor, evitando que se investigue sobre el origen del dolor (Rodríguez, 2009: 602). Por ello, Valmy declara que «no solo debemos intentar mejorar el mundo con nuestra ciencia, sino con nuestra vergüenza» (95). En definitiva, se aprecia otra vez un mundo egoísta con el que los personajes pueden colaborar o no a la hora de construir una identidad. Esa personalidad está vinculada con un trabajo del que la validez se cuestiona y que, por lo tanto, también desestabiliza esa personalidad (Rodríguez, 2009: 612). Por ello, como Nonoyama aclara, la personalidad está en tensión entre lo público y lo privado y lo externo y lo interno, de modo que se aprecia que «Con esa máscara pública no pueden ser verdaderos dueños de su personalidad auténtica» (1973: 69 y 70), sobre todo teniendo en cuenta que «era el mundo quien estaba enfermo» (170) pues «es el mismo [ahí] fuera que [aquí] dentro» (183), siendo *aquí* el lugar de tortura. Es más, este mundo pone en una encrucijada al individuo, ya que elegir la compasión para David implicaría —como en la anterior obra— «destruir [...] sus medios de vida, su personalidad» (113).

Por esto, es tan importante Paulus, pues es el único de la comisaría que parece no somatizar ni tener patologías. Sin embargo, también recibe presión social: por una parte, tiene que «poner la cara afable del buen señor que ama a sus semejantes» (180) en un mundo hipócrita que permite la tortura pero que no quiere oír hablar de ella; por otra parte, también tiene miedo a ser tratado como traidor, dado que no solo le mueve el rencor a los disidentes políticos; recibe presión de sus superiores para resolver casos (103, 133 y 185). Al final, cree habitar en una selva donde «la mayoría no vale nada» y donde entre devorar y ser devorado ha elegido el poder (179 y 181). Precisamente sus discusiones con Daniel revelan no solo la oposición ética, sino que también revelan el poder del lenguaje (y esto lleva otra vez a la potencialidad de la obra), ya que puede edulcorar la realidad o puede servir para conocer. Concretamente, el lenguaje posibilita que los policías actúen violentamente sin reflexionar sobre sus actos: «PAULUS.- ¿Por tu trabajo? DANIEL.- ¡No le llame trabajo! PAULUS.- ¿Qué es entonces? DANIEL.- Un crimen» (178). Además, el lenguaje sirve para deshumanizar al otro y así impedir la compasión: «De repente, esos imbéciles te dan lástima [...] De pronto ves que son humanos» (151-152). Sin embargo, los torturadores recurren la disociación que atrofia la solidaridad y la exigencia ética (Rodríguez, 2009: 584). Sin embargo, estos actos —cuestionados o no— no quedan impunes, pues es recurrente en la obra de Buero Vallejo que los actos morales desviados persigan a sus agentes (Macklin, 1993: 588)

—reforzando así hipótesis de que la compasión sea la base de la autenticidad humana. Concretamente Daniel ofrece una nómina de sus compañeros y las somatizaciones que están sufriendo y añade que la tortura «[no solo destroza a quienes lo padecen;] [sic] destroza a quienes lo hacen» (182). Es más, subyace «la idea de que tortura infringe la esencia de su propia humanidad» (Iglesias Feijoo, 1982: 330). De manera que la vida auténtica implicaría tomar decisiones propias siguiendo a la consciencia, aunque implique ir contra el mundo, si no, suceden experiencias de angustia, de culpa y de desesperación (Ridley, 2009: 62 y 81).

Analizando más concretamente a Daniel, este sufre disfunción eréctil por la culpa que siente tras haber castrado a Marty y «para curarse tendrá que admitir que ha cometido algo injustificable y espantoso» (110). Pero lo más relevante es que «es [...] desusadamente normal» (98), concretamente Valmy lo describe como «un hombre vulgar [...]». No [lo era] por falta de sensibilidad, sino por carecer de valor» (78). Es decir, que el público vuelve a ser interpelado y cuestionado. Al final, Daniel determina que la verdadera hombría no calla ni transige; es decir, que la verdadera hombría es compasiva, y hasta llega a denominarse a sí mismo guiñapo (188), palabra que se había usado anteriormente para describir a Marty (116). Es más, Iglesias Feijoo explica que la identificación con el torturado es completa, pues su conciencia le lleva a aceptar la muerte (1982: 330). De ahí que cuando descubre que no ha conseguido escapar de su profesión y que solo es un aplazamiento, «cae casi sonriente» tras el disparo y su última palabra es «Gracias» porque su mujer le ha disparado (194). Así no tiene que seguir viviendo con el peso de la conciencia, por lo que se aprecia otra vez como la felicidad está vinculada con ser auténtico.

Frente a estos cómplices están los cómplices por ignorancia: Mary, la abuela y la pareja elegante. No obstante, Mary es la única que acepta los hechos una vez que se le presentan y la que intenta redimirse, pese a que sigue dudando hasta no recibir el libro; es ella la que «Enarbola, simplemente, la bondad humana» (Doménech, 1979: 239). Ella también somatiza, se nausea por el trabajo de su marido (*idem*: 155) y sufre pesadillas. Además, siente una serie de emociones encontradas respecto a Daniel que le llevarán a la inestabilidad emocional que hará que apriete el gatillo al confundir sueño con realidad (Iglesias Feijoo, 1982: 333-334). En la misma obra se llega a decir que «la mentira es un gusano que pudre los lazos» (142). Precisamente esto concuerda con lo que Macklin había expuesto como otro rasgo bueriano, que las relaciones solo pueden prosperar si son genuinas y auténticas (1993: 588); es decir, concuerda la afirmación de

Iglesias Feijoo que ya se debatió en el apartado anteriormente. Frente al caso de Gastón, no subyace la piedad, sino el ocultamiento de la falta de esta cualidad y esto se refleja en que es Daniel el del cargo de conciencia. Gracias a esto se puede apreciar un funcionamiento más complejo de las relaciones humanas, pues solo dejan de funcionar cuando se descubre que un miembro es inauténtico al no guiarse por la bondad humana. Por ello, no es que «nada construido sobre puede prevalecer», sino que no se puede «vivir con tranquilidad cuando se han infringido las normas de una ética humanista y solidaria» (Iglesias Feijoo, 1982: 501 y 508).

Otro personaje cómplice por ignorancia es la abuela, como se ha mencionado antes, su *leitmotiv* es la canción de los analgésicos, pero más relevante aún es su tara: la sordera. Gagen advirtió que las taras como la sordera y la ceguera son un símbolo ontológico recurrente en las obras de Buero Vallejo (1982: 633-634). Sin embargo, como de Paco advierte, a medida que el autor produce más obras, el significado de las taras aumenta y —en el caso de esta obra— la sordera representa la evasión (1994: 75). Por ejemplo, Ridley recalca que la abuela apaga al audífono porque no quiere enterarse de las discusiones familiares (2019: 69). Más significativo aún es cuando Mary le pretende decir la verdad y ella desvía la mirada con ojos húmedos y dice: «No te oigo... nada. No... te oigo» (159). Es más, Valmy llegará a afirmar que «la inconsciencia nos vuelve tan sordos como a la madre de mi paciente» (134). Ella también opta por la ceguera, pues se pone las gafas para leer el libro sobre la tortura pero, al descubrir de lo que trata, lo cierra (Iglesias Feijoo, 1982: 334). Incluso el libro llega a desaparecer y en la obra solo se dice que ni Daniel ni Mary han sido (167), por lo que la responsable tiene que ser la abuela, que se ha debido de deshacer de él. Es decir, que evitar enfrentarse a los actos inhumanos se caracteriza como un acto irresponsable y cobarde que, al enriquecerse con la tara, refleja como la falta de compasión va en contra de la esencia de su propia humana.

No solo el libro revela el contraste entre Mary y la abuela, la pesadilla resulta significativa. Por una parte, los sueños incluyen cuestiones de la realidad que se intentan suprimir y son medios para transformar la situación de incertidumbre (Gabriele, 2012: 69). Por otra parte, incluye un simbolismo de la luz más denso que el ya mencionado. Anteriormente, frente a los reproches de Mary a Daniel por no dejar el trabajo, la abuela simplemente lo deja en la mano de su hijo sin juzgarle: «Tú haz siempre lo que quieras» (162). Esta frase se repetirá en la pesadilla, pues Mary se va a encender la lámpara y se queda electrocutada sin poder soltar el cordón, así que pide ayuda a su marido: «¡Daniel,



que me abraso...!... [¡Por piedad!)]» (165). Además, es importante que la solución de Daniel sea cortar los dedos, es decir, una solución que impediría volver a accionar la luz. En cambio, la situación de la abuela es diferente: «ABUELA.- (*Mientras va a la lámpara*) Haz lo que quieras, hijo. MARY.- ¡No toque la lámpara! (*La ABUELA enciende tranquilamente*)» (166). Se podría interpretar la luz como la verdad sobre la tortura, por tanto, la abuela no siente ningún tipo de dolor, su compasión parece anulada.

Los dos últimos personajes de compasión anulada ya han sido analizados en el apartado más formal, así que solo se añadirá que la pareja sirve para categorizar la falta de piedad como una condición enfermiza humana, por lo que se refuerza otra vez la compasión como la autenticidad humana. Además, en esta obra —al igual que en *Una extraña armonía*— también se repite la palabra *enfermo* para categorizar a los personajes que no son empáticos. Concretamente esta pareja muestra indiferencia, considera que no les concierne y no aceptan los hechos; sin embargo, también sufren una enfermedad como castigo del inconsciente (Iglesias Feijoo, 1982: 335). Además, Valmy dice lo siguiente: «¿podía diagnosticárseles un desequilibrio mental porque ninguno de los dos admitiese la realidad [...]? [...] todavía no se puede calificar a esa incredulidad de locura» (Buero Vallejo, 2013: 192), de manera que «Esta locura de la irresponsabilidad culposa es la más directa acusación de la obra» (Iglesias Feijoo, 1982: 335) y entrarían en la categoría mencionada anteriormente de locos que querer afrontar la realidad. Por ello, «El comportamiento recto con los demás exige una conciliación con la autenticidad individual. [...] La dimensión social, por tanto debe basarse en un compromiso ético» (de Paco, 1994: 42-43).

Por último, Valmy es parte del «ejército de los que lo intentan» (169), concretamente intenta mejorar el mundo; no obstante, cae en contradicciones. Por ejemplo, cuando Daniel le dice que es policía político y que ha torturado a Marty, Valmy no puede reconciliar la deontología médica con la repulsión que siente por su paciente (Rodríguez, 2009: 583). Es más, le dice «No puedo ocuparme de su caso» (113). Sin embargo, luego admite lo siguiente: «no me porté como un buen médico [...] Solo más tarde logré compadecerle también» (115). Por ello, narra para publicar un libro con sus errores profesionales, porque «el recuerdo de los desdichados a quienes no hemos sabido ayudar [nos] persigue [durante la vida entera]» (78). Como Ridley defiende, Valmy se embarca en un camino de exponer y aceptar sus errores, tomando así responsabilidad por sus actos y reafirmando y sanando su autenticidad (2019: 76-77), pues la identidad auténtica y la compasión aparecen firmemente vinculadas.

En definitiva, la forma refuerza el contenido de la obra mediante la reivindicación de la responsabilidad personal. Además, propone como humano sano aquel que tiene una identidad auténtica basada en la compasión y, si esta se ignora, surgen problemas psíquicos o físicos y las relaciones humanas peligran. También se aprecia un mundo hipócrita que apoya las injusticias mediante el silencio; por ello, el individuo tiene que luchar contra este y sus impedimentos para llevar una vida auténtica; es decir, la autenticidad individual peligra al tener que construirse dialógicamente con un mundo que esgrime beneficios y barreras como —por ejemplo— no ser considerado un traidor político o conseguir un sueldo.

### **5- *Diálogo secreto***

Esta obra puede integrarse dentro de la tercera etapa de la producción teatral de Antonio Buero Vallejo, caracterizada por Iglesias Feijoo como una etapa en la que predomina un teatro en primera persona, de manera que la subjetivación lleva al público a compartir y a vivir de manera directa —como si se estuviera dentro de la mente del personaje— su mundo interior y, en este caso, su conciencia escindida (1982: 517-519). Sin embargo, esta identificación no lleva a la irreflexión criticada por Brecht, pues el espectador, advertido por la óptica descentrada que pone en primer plano la conciencia «en confrontación con el entorno y consigo misma», es capaz «de realizar una verdadera crítica de la realidad de ficción y de las condiciones en que se manifiesta la conciencia alienada del personaje» (*idem*: 523). Doménech también recalca que Buero Vallejo propone los efectos de inmersión para que el lector o espectador pueda tomar mejor conciencia del mensaje trágico de la obra (1979: 51). Concretamente, en esta obra se representan —valiéndose de cambios lumínicos— las conversaciones imaginadas de Fabio con Braulio; es más, la primera escena la forma una de esas conversaciones: «*La sala gana claridad. TERESA entra por la izquierda [...] TERESA.— [...] ¿Con quién hablas hoy? FABIO.— (Fugaz mirada a BRAULIO.) Con Palas Atenea.*» (Buero Vallejo, 1985: 41)<sup>6</sup>. La presencia de un personaje que verdaderamente no debería estar ahí refleja cómo «el espacio teatral puede mantener una relación icónica [...] con las realidades psíquicas» (Ubersfeld, 1989: 119). Además, el tiempo en el teatro también puede ser tiempo psíquico individual (*idem*: 145), como se puede apreciar en la

---

<sup>6</sup> A partir de ahora, solo se anotará la página correspondiente a la edición que se maneja: BUERO VALLEJO, A. (1985): *Diálogo secreto: fantasía en dos partes* (L. Iglesias Feijoo ed.), Madrid: Espasa-Calpe.

escenificación de las analepsis, pues «las escenas subjetivas dependen de su cerebro y por esta razón pueden quebrar el orden temporal» (Iglesias Feijoo, 1985: 16). También, y siendo más relevante para el tema de la autenticidad, estos efectos de inmersión sirven para recuperar la interioridad personal frente a la exterioridad social, de modo que se enriquece la dimensión social y se aprecia la tensión entre el individuo y su entorno (de Paco, 1994: 60-61).

Respecto a la muerte de Samuel Cosme, esta demuestra el poder del lenguaje que ya aparecía en *La doble historia del doctor Valmy* para deshumanizar; los tres primeros calificativos con los que los padres lo caracterizan son «mamarracho», «botarate» y «calamidad» (43). Aurora es capaz de ver a través del pésame que le dan: «Tu condición de persona correcta te manda sentirlo [...] hay que sentirlo, sí, pero alegrarse mucho más» (60), por lo que otra vez se aprecia un mundo hipócrita en el que hay que aparentar cierta empatía. Incluso Fabio llega a admitir que la muerte del artista le es indiferente (76). Este es un personaje comparable con Rosa, pues ambos son artistas que mueren en una situación ambigua de posible suicidio o de posible accidente tras recibir una crítica, de manera que se vuelve a demostrar la importancia de una identidad firme que mantenga la autoestima. Aurora dice que «su mayor deseo [...] ¡Que tú le aprobas al fin! [...] Y le quitaste la fe en sí mismo» (64). Precisamente por esto se aprecia cómo la identidad se construye en un diálogo con la sociedad en la que hay tensión entre el querer ser y el ser y entre lo que creo ser y lo que los demás creen que soy.

Por otra parte, Gaspar podría ser categorizado como el personaje de «*mirada [...] aguda e inquisitiva*» (62) que fingiendo locura dice la verdad, concretamente es un mendigo que cuando se emborracha tiene grandes ideas, «se le despeja el cacumen» (63)<sup>7</sup>. De él se dice «Nadie lo sabe todo. Pero él... comprendía» (57) y él explica la creación y el mantenimiento de la identidad de Fabio. Por un lado y como también añade Pennington (1991: 21), Gaspar recalca un interés explorado en las tres obras: el interés monetario que garantiza la supervivencia; «Se trata de sobresalir, de evitar el paro» (118). Por otro lado, como se puede apreciar con la siguiente cita: «Tú tampoco has resistido a tu vino [...] El de sentirse poderoso» (120), Gaspar también recalca la embriagadora sensación de poder que le otorga a Fabio su profesión. En definitiva,

---

<sup>7</sup> Esto y las numerosas menciones a Teresa como una bruja que acierta mediante intuiciones (41, 45, 47, 55, 74, 92...) reflejan cómo para el dramaturgo «la razón discursiva no es el único medio para investigar la realidad» (Bejel, 1976: 57).

como defiende Pennington, Fabio se orienta hacia las expectativas sociales que un individuo recibe y con las que se compromete a la hora de esculpir una máscara formada por apariencias (Pennington, 1991: 20). Por ello, como Gaspar (al igual que Valmy) advierte, se necesita valor para desmentir esa identidad armónica con la sociedad (117). También añade algo ya tratado por Paulus y por Valmy, que la sociedad es injusta y depredadora y que el personaje principal es bastante normal: «tú no eres un tipo raro [...] todo el mundo hace trampa [...] por la selva en que vivimos. Hay que engañar a los demás» (117); sin embargo, va más allá en su análisis, pues determina que hay una solidaridad en el basurero donde los sinvergüenzas amparan a otros sinvergüenzas (118), de manera que «El basurero está muy organizadito y hasta ha inventado las buenas maneras, pero es un cotarro de daltónicos» (119). Frente a esto, él reivindica la ética personal revolucionaria en la que se trabaje «para los otros, no para uno mismo» (119); en palabras de Iglesias Feijoo, Gaspar representa la ética de auténtica solidaridad (1985: 22).

Aurora también es un personaje interesante porque se enfrenta a varias encrucijadas. Primero tiene que decidir —en un claro parecido con *La doble historia del doctor Valmy*— si tomar un sedante y así dormir el dolor con analgésicos (60), pero decide no tomarlo porque «tengo cosas en que pensar» (77). Después tiene que optar por denunciar o no a su padre, generando así tensión dentro de su cometido periodístico entre el servicio a la verdad y entre la fama, el reconocimiento y la venganza. Desde pequeña ya dice: «Los periódicos dan fama. Por eso yo estudiaré periodismo» (54). Pero, cuando expone sus planes a su padre, esgrime el argumento de la deontología: «¡Voy a ser periodista y sé que mi deber es decirlo!» (106). Gaspar advierte que estrenarse denunciando a su propio padre es una manera rápida de ganar reconocimiento (107) y más tarde le pregunta «¿cómo puedes estar segura de que ese coraje tuyo procede de una moral revolucionaria y no del deseo de vengar la muerte del que le crees culpable?» (108). Su propio padre ya le había dicho que «está demasiado dolida para tener compasión» (84). Según Gaspar, guiarse por la venganza sería guiarse por una moral «hipócrita. La de la mentira» (108). De modo que se puede volver a apreciar la aparente contradicción —ya explorada a la hora de mentir a Rosa o en la relación de Gastón y de su hija— que genera la solidaridad entendida como autenticidad humana, puesto que requiere mantener una mentira para permitir la armonía, mientras que la verdad podría ser la base de la una moral mentirosa. Al final, no manda la carta «abriéndose así resquicio a la posible comprensión humana» (Iglesias Feijoo, 1985: 25). Además, al

igual que Gaspar, decide irse de casa para no ser cómplice, por lo que se aprecia otra vez la importancia del dinero y de la independencia económica a la hora de establecer la identidad.

En lo que respecta a Fabio, Buero Vallejo presenta otra vez la autenticidad como necesaria para conseguir felicidad. Esto lo consigue mediante los efectos de inmersión, puesto que —como Trecca defiende— estos efectos implican que hay que tener en cuenta la conciencia para interpretar los datos de la realidad, porque los personajes focalizados sufren desdoblamientos que «contribuyen a desdibujar los límites que en principio separan al individuo de su entorno [...], desestabilizan las certidumbres y los convencimientos que parecen regir su identidad personal y social» (2016: 145). Concretamente, en esta obra mantiene, supuestamente, diálogos con Glaudio; verdaderamente, con él mismo (Gabriele, 1994: 257). Es en esos diálogos donde se refleja no solo la construcción dialógica de la identidad, sino que también el miedo al descrédito y una profunda frustración con su vida que él mismo califica de «simulacro asqueroso» que le ha convertido en «un hombre cobarde e hipócrita» (86). Es más, se podría considerar este desdoblamiento como un juicio escénico que pretende «hacer patente la verdad como “desvelamiento” (*aletheia*), quitando las máscaras que la convención social ha ido fabricando», revelando así la necesidad de la conciencia y de la verdad» (Paulino, 1998: 98-99). Por lo tanto, hay una confrontación entre el consciente y el inconsciente que revela profundos conflictos internos<sup>8</sup>. Además, como Gabriele defiende, la muerte de Cosme le impulsa a reexaminar su condición (1994: 257); es decir, que la compasión hace tambalear esa identidad que tenía establecida.

Sin embargo, lo que le impulsa a mantener esa identidad inauténtica es el miedo de perder a Teresa: «te ruego [...] que no cometas la atrocidad de hablarle a tu madre de una suposición tan absurda» (83). En las obras anteriores, una mentira realizada por piedad podía salvar una relación, mientras que una mentira que oculta comportamientos inhumanos acababa con la relación. En este caso, Fabio pronostica que «Ella, tan verdadera, verá en mí, de pronto a un bicho repelente [...] y me aplastará con su pie» (84). Sin embargo, cuando descubre la verdad y Aurora le insta a abandonar a Fabio y su «farsa» matrimonial (111), Teresa se niega a hacer caso a su hija y establece unas condiciones claras: «Si tu padre no fuera más que un aprovechado y un hipócrita, yo no vacilaría en abandonarlo» (111). Es más, lo caracteriza de excepcional porque «es el

---

<sup>8</sup> Como ya se había analizado en la obra anterior, se aprecia que los actos moralmente reprobables persiguen a los que los cometen.

hombre desprendido que tiende la mano a quien lo necesita» (111). Aquí aparece claramente la empatía como cualidad capaz de proteger las relaciones humanas basadas en las mentiras, incluso luego añade que «Aunque haya mentido no es un farsante» (112), por lo que vuelve a aparecer la compasión como base de la autenticidad humana. Concretamente, Fabio mentía por «vanidad masculina» (130), para elevar el concepto de sí mismo y, por ello, Gaspar dice: «Querías... lo imposible<sup>9</sup>, y lo has perseguido con una voluntad de acero. Lástima que hayas puesto una fuerza tan grande al servicio de alguien tan insignificante como tú mismo» (120); es decir, que su identidad como crítico de arte famoso nace del narcisismo, pero —la mayor parte del tiempo— no daña al resto, por lo que es una inautenticidad lo suficientemente aceptable para que Teresa no rompa la relación, pues —en otros aspectos de la vida— Fabio es generoso. En cambio, Teresa mentía sobre su desconocimiento del daltonismo por compasión, pues a Fabio las críticas le destrozan tanto su autoestima que —al igual que a Cosme y a Rosita— le empujan al suicidio: «La mentira te sacó y comprendí que debía seguir mintiendo [...] para que no volviesses a intentar lo que habías intentado» (128). Es decir, otra vez se aprecia que las relaciones se pueden cimentar en las mentiras si se guían por la autenticidad compasiva.

En definitiva, esta obra vuelve a tratar elementos que ya habían aparecido en las anteriores: la sociedad como un sistema predatorio, la identidad que se establece mediante diálogo con esa sociedad, la importancia del dinero, del poder y de la autoestima al establecer la identidad propia, la relación basada en mentiras que funciona si tiene como base la empatía y la compasión como autenticidad humana.

## **6- Conclusión**

Las tres obras analizadas plantean una concepción de la autenticidad humana como una identidad basada en la compasión que muchas veces tiene que enfrentarse y construirse en un diálogo con un mundo siempre caracterizado como egoísta y enfermizo, un mundo que recurre a muchos elementos de coerción para disuadir de la identidad auténtica como, por ejemplo, el poder, la autoestima y las necesidades económicas. Este último es un elemento que se repite a lo largo de las tres obras y que, por otra parte, se perfila como necesario para esgrimir la libertad de elegir si desafiar o no al orden establecido. Mantener una identidad auténtica es necesario para la felicidad

---

<sup>9</sup> El daltonismo se puede interpretar como una variante del símbolo de la ceguera o de las taras en general, que simbolizan las limitaciones humanas (Iglesias, 1985: 18).

y para que las relaciones funcionen. Sin embargo, el tratamiento del tema principal es ligeramente distinto: en *La doble historia del doctor Valmy* y en *Diálogo secreto* (en el caso de Fabio) la inautenticidad implica problemas de conciencia y castigos, mientras que en *Una extraña armonía* y en el caso de Teresa y de Aurora en *Diálogo secreto* hay inautenticidad, pero es una inautenticidad piadosa, de manera que se ajusta a esa autenticidad bondadosa y no se generan problemas de conciencia, ya que se ajusta a la verdadera naturaleza humana no desviada que Buero Vallejo parece reivindicar a lo largo de las tres obras. Además, esto revela otro elemento común: el uso que el dramaturgo hace de los procedimientos técnicos para enriquecer la exploración del tema; concretamente, destacan los procesos de inmersión que le sirven para indagar en la conciencia conflictiva de los personajes. Por último, estos conflictos internos realzan la prevalencia en esa sociedad de estrategias para dormir el dolor generado por la inautenticidad como, por ejemplo, deshumanizar —en muchos casos a través del lenguaje— a otros seres humanos, eludir la responsabilidad personal y el conocimiento de las injusticias o usar analgésicos.

## 7- Bibliografía primaria

- BUERO VALLEJO, A. (1994): “Una extraña armonía”, *Obra completa I: Teatro* (L. Iglesias Feijoo y M. de Paco eds.), 621-693, Madrid: Espasa-Calpe.
- BUERO VALLEJO, A. (2013): *La doble historia del Dr. Valmy. Jueces en la noche. Las trampas del azar* (M. Halsey ed.), Barcelona: Castalia.
- BUERO VALLEJO, A. (1985): *Diálogo secreto: fantasía en dos partes* (L. Iglesias Feijoo ed.), Madrid: Espasa-Calpe.

## Bibliografía secundaria

- ABELLÁN, J.L (1996): «Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21 (I), 13-34, recuperado de <https://cutt.ly/BDUFeuV>, fecha de última consulta [30/03/2022].
- BAUER-FUNKE, C. (2016): «Espacios urbanos, ventanas y balcones y su función dramática en algunas obras de Antonio Buero Vallejo», *Monteagudo*, 21, recuperado de <https://cutt.ly/2DUGp3K>, fecha de última consulta [30/03/2022].
- BEJEL, E. (1976): «Buero Vallejo en busca de la verdad», *Hispanófila*, 57, 57-60, recuperado de <https://cutt.ly/UGqrbwH>, fecha de última consulta [23/04/2022].
- DE PACO, M. (1994): *De re bueriana: (sobre el autor y las obras)*, Murcia: Universidad de Murcia: secretariado de publicaciones.
- DIXON, V. (2007): «Music in the Life and Early Dramatic Works of Antonio Buero Vallejo», *Spanish Film, Theatre and Literature in the Twentieth Century* (D. George y J. London eds.), 237-261, Cardiff: University of Wales Press.
- DOMÉNECH, R. (1979): *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*, Madrid: Gredos.
- DUPREY, J. (2018): «Terror and Tragic Virtue: A Language of Pain in *La doble historia del Doctor Valmy*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95 (II), 163-182, recuperado de <https://cutt.ly/vFWxf5Q>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1982): *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: secretariado de publicaciones.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (1985): «Introducción», *Diálogo secreto: fantasía en dos partes* (L. Iglesias Feijoo ed.), 9-24, Madrid: Espasa-Calpe.
- GABRIELE, J.P (1994): «Projections of the Unconscious Self in Buero's Theatre» (*El concierto de san Ovidio, La Fundación, Diálogo secreto*), *Neophilologus*, 78 (II), 251-261, recuperado de <https://cutt.ly/sGyHoGF>, fecha de última consulta [23/04/2022].
- GABRIELE, J.P. (2012): «Staging the Oneiric in Buero Vallejo's “Jueces en la noche”: Memory and the Sundered Self», *Confluencia*, 28 (I), 67-79, recuperado de <https://cutt.ly/pFWvFj2>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- GAGEN, D. (1986): «‘Vejo mejor desde que he cegado’: Blindness as a Dramatic Symbol in Buero Vallejo», *The Modern Language Review*, 81 (III), 633-645, recuperado de <https://cutt.ly/8FWn40w>, fecha de última consulta [12/04/2022].



- HALSEY, M. (2013): «Introducción», *La doble historia del Dr. Valmy. Jueces en la noche. Las trampas del azar* (M. Halsey ed.), 7-65, Barcelona: Castalia.
- ILARRAZ, F. (1967): «Antonio Buero Vallejo: ¿pesimismo o esperanza?», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (I), 5-16, recuperado de <https://cutt.ly/dDUA0rc>, fecha de última consulta [30/03/2022].
- KOWZAN, T. (1992): *Literatura y espectáculo*, Madrid: Taurus.
- MACKLIN, J.J. (1993): «Tragedy and Politics in *Jueces en la noche*», *Neophilologus*, 77 (IV), 587-600, recuperado de <https://cutt.ly/EFWbRKS>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- MICHAEL, A.F. (1972): «Antonio Buero Vallejo y Dios», *Hispanófila*, 44, 53-57, recuperado de <https://cutt.ly/PDUS7IJ>, fecha de última consulta [30/03/2022].
- NONOYAMA, M. (1973): «La personalidad en los dramas de Buero Vallejo y de Unamuno», *Hispanófila*, 49, 69-78, recuperado de <https://cutt.ly/KFWk8wy>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- PAULINO, J. (1998): «El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo», *Antonio Buero Vallejo: literatura y filosofía* (A.M. Leyra coord.), 93-108, Madrid: Editorial Complutense.
- PENNIGTON, E. (1991): «Buero Vallejo's "Diálogo secreto": The Mask of Mortals», *Hispanófila*, 103, 17-32, recuperado de <https://cutt.ly/gGtqhZm>, fecha de última consulta [23/04/2022].
- PENNIGTON, E. (1992): «"La doble historia del doctor Valmy" as Subjective Drama», *Revista hispánica moderna*, Año 45 (I), 96-105, recuperado de <https://cutt.ly/3FWzujKj>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- RIDLEY, A.J. (2019): «Buero Vallejo's Experiment in Existential Psychology: Traces in Martín-Santos' *Tiempo de silencio* in *La doble historia del doctor Valmy*», *Bulletin of Spanish Studies*, 96 (I), 61-86, recuperado de <https://cutt.ly/tFWkpFB>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- RODGERS, E. (2015): «"Toda la tristeza de España": The Tragic Sense of Life in Antonio Buero Vallejo's *Las Meninas*», *Bulletin of Spanish Studies*, 92 (VIII-X), 525-537, recuperado de <https://cutt.ly/8DUJaBt>, fecha de última consulta [30/03/2022].
- RODRÍGUEZ, J.M. (2009): «Confesión, narración y alienación del sentido en "La doble historia del doctor Valmy"», *Anales de la literatura española contemporánea*, 34 (II), 577-623, recuperado de <https://cutt.ly/9FWH1XE>, fecha de última consulta [12/04/2022].
- TRECCA, S. (2016): «Buero Vallejo en la transición: un teatro de la incertidumbre», *Monteagudo*, 21, 135-152, recuperado de <https://cutt.ly/wGyQF0x>, fecha de última consulta [23/04/2022].
- UBERSFELD, A. (1989): *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid.