

## ANÁLISIS DE LA FUNDACIÓN, DE A. BUERO VALLEJO

1. El trasfondo histórico y la intención de la obra.
  2. Los personajes: caracterización e interrelaciones.
  3. Los temas morales (traición y supervivencia, muerte y libertad)
  4. La realidad y la apariencia.
  5. El “efecto de inmersión” y la escenografía.
- 

### 1. EL TRASFONDO HISTÓRICO Y LA INTENCIÓN DE LA OBRA

Después de diez años de trayectoria teatral, abierta en 1949 con *Historia de una escalera*, Buero Vallejo inició con *Un soñador para un pueblo* centrada en Esquilache (1958) una fase marcada, no tanto por el hecho de situar la trama en el pasado histórico, como **por la decidida voluntad de plantear problemas abiertamente políticos y sociales**. El modo de ejercer el gobierno de un país, en la obra citada; el debate entre el poder represivo y la libertad de expresión del artista Velázquez, en *Las Meninas* (1960); la crueldad en la explotación de los indefensos por el empresario en *El concierto de San Ovidio* (1962), fueron pasos decisivos en ese sentido.

Y, desde entonces hasta 1967, el silencio casi absoluto. Sin embargo, Buero no permanecía en silencio por voluntad propia. En 1964 había terminado otro drama, *La doble historia del doctor Valmy*, cuyo acceso a las tablas no había sido permitido por la censura. En la obra se exponían claramente las torturas cometidas por la policía política de un país con régimen autoritario. El público desconocía, pues, la historia de Valmy cuando se produjo el estreno de *El tragaluz*, que estaba concluida desde 1966. Para romper el silencio involuntario que venía manteniendo desde hacía casi cinco años, eligió el tema de la guerra civil. Militante del bando republicano y condenado a muerte al fin de la contienda, creaba la historia de una familia perteneciente a “los vencidos”, que durante los años de posguerra no hallaron otro acomodo que el precario refugio del sótano donde todavía los vemos. La visión de tan crudo panorama molestó sobremanera a los partidarios del Régimen vigente y Buero, por supuesto, sufrió ataques personales.

Nuestro autor intensificaba en ese momento el tono crítico con un planteamiento de mayor claridad. Ahora ya no cabían dudas ni excusas: se estaba hablando de España y del tiempo presente. Frente a quienes defendían que era preciso olvidar la guerra para construir el futuro, se plantea como tesis la necesidad de asumir el pasado, por duro que resulte. *La Fundación* aparece cuando el teatro de Buero Vallejo cuenta ya con algunos de sus dramas más apreciados. Se estrena con gran éxito de crítica y público en Madrid el día 15 de enero de 1974.

Para poder entender plenamente su significado y su éxito hay que recordar cuál era la situación del mundo y de España por aquellos años. Eran años de grandes convulsiones mundiales: sigue la Guerra fría, y se multiplican los conflictos mundiales (Guerra del Vietnam, Golpe de estado en Chile...), se producen cambios importantes en la sociedad, especialmente en la juventud, como consecuencia de la Revolución del 68 en Francia. España está sufriendo los últimos coletazos del régimen de Franco: por una parte, los partidos políticos en la clandestinidad inician movimientos para situarse tras la muerte de Franco que se ve cercana; por otra, los defensores a ultranza del régimen quieren endurecer los elementos de represión para que el régimen permanezca. Esta lucha trae como consecuencia numerosas huelgas de estudiantes y obreros, represiones policiales (estado de excepción, ocupación de las Universidades, encarcelamiento de estudiantes, castigo a los obreros, condenas contra dirigentes de Comisiones Obreras). ETA comienza la escalada de asesinatos y se ejecuta a algunos condenados a muerte, lo que provoca fuertes reacciones en el exterior. En Junio del 73 es nombrado Presidente de Gobierno Carrero Blanco, que suponía la continuación del Régimen cuando Franco muriera, pero ese mismo año es asesinado por ETA. Se descubren casos graves de corrupción como

Matesa. En lo cultural, la censura, sobre todo en el teatro, sigue vigente y se prohíben obras y se cierran periódicos.

En suma, parte del éxito de *La Fundación* se debe a que recoge sentimientos e inquietudes de la sociedad de aquellos momentos. Más aún, cuando los espectadores de la época se habían acostumbrado -a causa de la censura y la falta de libertad de expresión- a hacer dobles lecturas de las obras que se representaban, tratando de encontrar nuevos significados de las propuestas de los dramaturgos.

El planteamiento de la condición humana, con sus referencias a la prisión, independientemente del trasfondo autobiográfico, recuerda al personaje de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Tomás, encerrado en una cárcel, cree vivir como el personaje del drama barroco, en la jornada segunda, en un confortable palacio del que regresará, desengañado pero finalmente lúcido, a la prisión.

No hay ninguna imagen más central en el teatro bueriano que la de la prisión. **La evidente predilección de Buero por el tema del encarcelamiento, encierro o trampa refleja la situación del propio dramaturgo y de otros españoles de la época franquista.** Al mismo tiempo hay una marcada afinidad entre la temática de Buero y la de otros autores europeos del siglo XX como Sartre, quienes, **ante la proliferación de gobiernos totalitarios y campos de concentración, recalcan que su deber es mostrarle al espectador su esclavitud en cada situación concreta y así ayudarle a ganar la libertad.**

## 2. LOS PERSONAJES: CARACTERIZACIÓN E INTERRELACIONES

Una constante en el teatro de Buero es el enfrentamiento entre **personajes activos y contemplativos**. Los primeros se caracterizan por su materialismo y su falta de escrúpulos para alcanzar una meta que puede ser el ascenso social o simplemente la supervivencia. Los contemplativos, por el contrario, se definen por el idealismo y la defensa de los principios éticos, pero carecen de voluntad para imponerlos. Permanecen pasivos, aislados de la realidad. Los personajes de *La Fundación* no encajan completamente en estos dos prototipos porque van evolucionando (especialmente el protagonista). Aun así, haciendo muchas matizaciones podemos clasificarlos así:

### PERSONAJES CONTEMPLATIVOS:

**Tomás** es quien soporta todo el peso de la obra y gracias a él los lectores o los espectadores conocen el significado pleno del drama. Tomás nunca abandona la escena.

El Tomás de la 1ª parte es un personaje contemplativo. Representa al intelectual no comprometido, ajeno al mundo que lo rodea. Abrumado por la realidad, se ha creado un mundo fantástico del que ha desaparecido el hambre, el sufrimiento y la condena a muerte. Cree residir en una moderna fundación, becado junto a sus compañeros para desarrollar investigaciones o, en su caso, escribir una novela. Se muestra amable con sus compañeros y agradecido con esa sociedad que les permite desarrollar la ciencia o disfrutar del arte, la música y la literatura, sin ninguna otra preocupación.

Poco a poco, y nosotros con él, irá percibiendo la dolorosa realidad. Recupera el juicio por completo, hasta convertirse en un personaje activo al final de la obra. El factor clave para la curación de Tomás es el mismo que había provocado su locura: el dolor. Si el sufrimiento causado por la tortura lo había conducido a la delación de sus compañeros, los remordimientos y la locura, ahora el trauma causado por las sucesivas muertes de sus compañeros hará que recobre la lucidez. Los cuatro acontecimientos clave en este proceso evolutivo serán:

a) Descubrir que el hombre que él creía enfermo era, en realidad, un cadáver (final de la 1ª parte).

Es el primer indicio de que no vive en un mundo feliz, sino que existen el hambre y las mentiras.

b) Descubrir que a Tulio se lo llevan para ejecutarlo (inicio de la 2ª). Es el momento decisivo para la curación de Tomás: por primera vez admite que vive en una cárcel y que él como todos sus compañeros están condenados a muerte. Va recordando, con ayuda de Asel, las causas de su encarcelamiento y su locura.

c) El suicidio de Asel (final de la 2ª parte). Es el momento clave para la evolución del protagonista: el Tomás contemplativo deja paso a un Tomás **activo**, dispuesto a luchar y a ejecutar los proyectos de fuga diseñados por su amigo.

d) El asesinato del traidor Max a manos de su propio compañero Lino (casi al final de la obra). A pesar de haberse convertido en un personaje activo (realista, dispuesto a actuar para conseguir una meta: la fuga), Tomás sigue defendiendo los principios éticos característicos de los contemplativos: rechaza la violencia. Condena el crimen de Lino.

## PERSONAJES ACTIVOS

### a) Activos con principios éticos

**Asel** es uno de los personajes más complejos del teatro de Buero. Al igual que Tulio, ha superado, como hombre de acción, los límites entre los "activos" y los "contemplativos". Comparte características de ambos grupos de personajes. Coincide con "los activos" en:

- Su realismo. En lugar de evadirse de las realidades desagradables (como Tomás) él las analiza para buscar soluciones. Por ejemplo, estudia la estructura de la cárcel para localizar el lugar propicio para excavar un túnel.
- Sus dotes de persuasión y manipulación, que lo han convertido en el líder del grupo. Asel es quien impulsa la acción dramática: es él el que ha ideado la terapia para que Tomás vuelva a la realidad, y es él quien ha preparado el proyecto de fuga.
- La lucha por alcanzar la meta: la libertad. No sólo ha diseñado el plan de fuga y conseguido colaboradores, sino que, en el momento de la máxima tensión dramática, Asel decide suicidarse para no hablar ante la tortura, y hacer posible aún la fuga de sus compañeros Tomás y Lino.
- Asel defiende el recurso a la mentira en dos circunstancias. Primero, para no causar más sufrimiento al protagonista, actúa y hace actuar a sus compañeros conforme a las fantasías de Tomás. En segundo lugar, miente a los guardianes para sobrevivir y sacar adelante su plan: quiere que los trasladen a las celdas de castigo para intentar la fuga.
- Al igual que los "contemplativos":
- Se rige por unos principios éticos basados en la comprensión, la generosidad y el rechazo de la violencia. Vemos cómo los pone en práctica con el "traidor" Tomás. Aunque este sea el culpable de que estén todos en la cárcel, no sólo no toma represalias contra él, sino que lo ayuda a recuperarse. Si bien Asel confiesa en la segunda parte que él no es un héroe, ya que también ha delatado a sus compañeros en el pasado y eso costó, al menos, una vida.
- Sueña con un mundo mejor. La actitud final de Asel, al igual que la de Tulio, parecen contagiadas por la fantasía de Tomás, como si de un proceso de "quijotización" se tratase. Asel afirma dos veces que el paisaje que veía Tomás es verdadero. El propósito de esto es sugerirnos que debemos soñar con ese mundo idílico, que debemos luchar por esa aspiración a algo absoluto e imposible, tal como han hecho siempre los "contemplativos" en las obras de Buero.

**Tulio** es, en un principio, colérico, caracterizado por su hosquedad e intransigencia. Pero todo queda compensado por su personalidad soñadora. Tulio se nos presenta con una primera impresión engañosa, ya que al principio se muestra reacio a seguirle la corriente a Tomás, pero acaba siendo el que en mayor grado se identifica con él al final de la historia, por lo que, dada su humanidad, su ejecución resulta más dolorosa.

### b) Activos sin escrúpulos

**Max** está caracterizado por su bajeza moral, ya que se entrega a fáciles compensaciones a cambio de una traición.

**Lino**, apático en un principio, hombre de acción más tarde, impetuoso, es el que mata a Max, en un acto de violencia gratuita censurado por el protagonista. Al obrar así se equipara a los carceleros. Su

acción, por otro lado, podría haber echado a perder la posibilidad de escapar; Lino lo reconoce, y señala que *"tengo que aprender a pensar [...] para entender qué es todo esto"* (p. 171).

**Berta** es un personaje atípico, fruto de la imaginación de Tomás. El verdadero sentido de los diálogos de Tomás y Berta no puede ser entendido por el público hasta el final de la obra. Al principio corresponde a los deseos de Tomás, que cree en su ficción enteramente, y para ello necesita la presencia de su novia; por otro lado, Berta introduce el **ratón**, que al recibir el mismo nombre que el protagonista viene a sugerir una equivalencia entre este y el propio Tomás. En este sentido, es un desdoblamiento de Tomás, la voz de la conciencia y de su subconsciente, que le intenta hacer recordar dónde está. Berta aborrece la fundación. Todo lo que expresa es lo que Tomás empieza a intuir o a temer. Es un refugio para él, pero a través de ella se van filtrando fragmentos de la realidad que él conoce pero preferiría ignorar.

En la segunda parte, en el primer cuadro, encontramos dos apariciones, una hacia la mitad (que muestra tanto el deseo sexual, frustrado de Tomás, como sus avances hacia la realidad), y otra al final, simboliza tanto la pena de la verdadera Berta como el dolor que sufre Tomás por sí mismo.

### PERSONAJES GENÉRICOS

Además de los personajes centrales del drama y de Berta, hay otros que, solamente aludidos, abren la cerrada perspectiva de la celda a un horizonte más amplio de solidaridad humana. Son los **"compañeros a toda prueba"**, que se arriesgarán para que desde el sótano puedan cavar el túnel hacia la libertad; o los **"barrenderos de la galería"**, que diseminarán la tierra, "porque son compañeros"; o el **"cojo que está en una de las celdas de ahí enfrente"**, que descubre a un egoísta; o cualquiera de los miles de ojos que miran y ayudan. Esa colectividad que está en el fondo se hará presente en escena cuando un **"coro de voces"**, según dice la acotación, grite al unísono "asesinos", como última despedida a Asel, a la vez que revela de qué modo la situación que afecta a los cinco protagonistas trasciende sus casos personales y se convierte en testimonio de una represión generalizada.

## 3. LOS TEMAS MORALES (TRAICIÓN Y SUPERVIVENCIA, MUERTE Y LIBERTAD)

Es necesario, a la hora de llevar a cabo un estudio de *La Fundación*, distinguir tres factores o niveles que en ella se dan y que se condicionan entre sí.

### 3.1. EL PLANO DE LA ÉTICA INDIVIDUAL

En una celda hay cinco condenados a muerte que reaccionan ante ella de modo peculiar. El más extraño es el de Tomás, que es el inmediato culpable de la situación de sus compañeros y, al no resistir los hechos, concibe la fábula de la «Fundación». Su falsa actitud no es, sin embargo, única entre los miembros del grupo. Max ha preferido venderse a los guardianes con tal de conseguir unas ridículas compensaciones. Lino se aísla en una despreocupada reserva. Tulio es incapaz de soportar la «enfermedad» de Tomás. Sólo Asel se empeña en que éste cure, en una constante tensión entre él y los demás. La convivencia en esa situación límite se hace imposible aun entre compañeros que compartían idénticos ideales.

### 3.2. EL PLANO POLÍTICO-SOCIAL

Al ampliar el enfoque, los hechos opresivos, la violencia del drama apuntan a cualquier posición injusta y la «Fundación» obtiene así un significado más profundo. La «Fundación» es un genérico nombre referido a sistemas que encubren la realidad y hacen olvidar sus limitaciones. Contra este estado de opresión y enajenamiento nos previene Asel al nombrar los presidios cuyas «celdas tendrán un día televisor, frigorífico, libros, música ambiental...» y darán la sensación de poseer «la libertad misma». En este segundo nivel las «visiones» de Tomás simbolizan la alienación general, más peligrosa por pasar inadvertida. Asel, quiere destruir esa falaz imagen. Pero la crueldad reinante es tal que él mismo está a punto de ceder. Asel describe esa **inútil violencia**:

*Vivimos en un mundo civilizado al que le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas. Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada; acaban contigo por hambre si eres prisionero de guerra, o te fusilan por supuestos intentos de sublevación; te condenan tribunales secretos por el delito de resistir en tu propia nación invadida... Te ahorcan porque no sonríes a quien ordena sonrisas, o porque tu Dios no es el suyo, o porque tu ateísmo no es el suyo... A lo largo del tiempo, ríos de sangre (Parte segunda, I).*

Asel sabe que nada le debe impedir la acción: «Duda cuanto quieras, pero no dejes de actuar». La acción en determinadas circunstancias plantea una cuestión que es la más comprometida del drama y uno aspectos sociales, morales y políticos: la imperiosa necesidad de disociar la crueldad y la violencia. «Si no acertamos a separar la violencia de la crueldad, seremos aplastados», dice Tomás a Lino reprochándole la «atrocidad sin sentido de haber dado muerte a Max. De no atender a ello, se convertirán en otros administradores de la muerte».

Con este problema se conecta directamente el de **la tortura**, que el autor había tratado con detenimiento en *La doble historia del doctor Valmy* y en *Llegada de los dioses*. La tortura, que Buero definió como «uno de los problemas-límite del hombre, frente al cual las ideologías encuentran su talón de Aquiles», muestra con toda su crudeza la urgencia de la difícil separación de violencia y crueldad. Desde la perspectiva de Asel, a quien la confesión de Tomás va a llevar a la muerte, éste actuó como un ser humano, «fuerte unas veces y débil otras», con lo que se sitúa por encima de la fácil propensión a una condena extrema y sin reservas.

Deliberadamente Buero no concreta las circunstancias espacio-temporales en las que la obra se desarrolla («¿Habré de recordarte dónde estamos y con cuál de esas matanzas nos enfrentamos nosotros? No. Tú lo recordarás»).

### 3.3. EL PLANO METAFÍSICO

La generalización es de todo punto necesaria en el tercero de los niveles que venimos considerando, el relativo a una reflexión sobre la condición humana. La prisión que es en realidad la «Fundación» tiene una dimensión metafísica perceptible hasta la evidencia cuando Asel afirma que tras esa cárcel hay otra y otra después de ella. El modo de enfrentarse a esas limitaciones del mundo, de aspirar a la verdad y a la libertad, está justamente en la acción, pensamiento muy cercano al existencial.

En este sentido debe contemplarse la situación de unos condenados ante la muerte y la «alienación» de Tomás, exponente de una existencia inauténtica, su enajenación, de naturaleza también ontológica, oculta la realidad y olvida su fin próximo. La falsa alegría de Tomás, trasunto de un inconsciente y absurdo optimismo general que considera a la cárcel una confortable «Fundación», tiene que ver con la ocultación de los problemas en el mundo y en la vida.

Como ocurre también en el teatro de otros autores contemporáneos, la idea de la cárcel se interioriza. La mente se revela como el sitio de verdades oscuras que deben ser asumidas. La lucha por la libertad entraña un viaje hacia algún sitio pero también un viaje hacia adentro, a un centro interior que es donde el individuo debe vencerse a sí mismo, enfrentándose a sus errores pasados y asumiéndolos. La celda de prisión que se ve en *La Fundación* y los otros espacios cerrados tan típicos del teatro de Buero son metáforas que expresan la falta de libertad tanto del individuo como de la sociedad. Sean espacios físicos o psíquicos, es en ellos donde transcurre la lucha dialéctica entre la opresión y la libertad que es el meollo de la visión trágica de Buero.

Sin embargo, el símbolo de la prisión no es estático ya que lleva dentro de sí su propia contradicción. Como todo símbolo es potencialmente dinámico porque implica una reversibilidad. Los muros sugieren una salida, y los dramas de Buero intentan mostrarnos esa salida. Para el dramaturgo comprometido, revelar, desenmascarar las mentiras y la hipocresía de las «Fundaciones» e instituciones que nos oprimen, es cambiar o invitar a cambiar. Lo trágico no significa pesimismo radical

sino una esperanza desesperada. Las tragedias del propio Buero reflejan el sentido dialéctico de la realidad ya que son abiertas al ofrecer la esperanza -por remota o difícil que sea- de una solución, si no para los personajes al menos para los espectadores. Buero rechaza las teorías según las cuales sólo los dramas sin solución o síntesis posible son trágicos. El autor insiste: «toda tragedia es abierta (o sea, dialéctica) incluida la que nos parece cerrada (o sea, antidialéctica)».

La perspectiva de Buero es siempre dialéctica; por eso no basta un sólo símbolo para representar su visión de la realidad. El significado de su teatro se encuentra más bien en su sistema de imágenes. Veremos que la oposición de imagen y contraimagen, que se ve implícita o explícitamente en cada tragedia, nos da la clave para una comprensión más honda de todo el teatro bueriano. A cada espacio cerrado se opone un espacio abierto - el espacio de la libertad- que es verdadero aunque generalmente existe hasta ahora sólo en los sueños del protagonista. Esta oposición de espacios cerrados y abiertos es la clave para entender tanto la dialéctica como la visión trágica de Buero, la cual nunca carece de esperanza.

#### 4. LA REALIDAD Y LA APARIENCIA

Ya hemos dicho al hablar de la intención de la obra que el planteamiento de la condición humana, con sus referencias a la prisión, recuerda al personaje de Segismundo de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Tomás, encerrado en una cárcel, cree vivir como el personaje del drama barroco, en la jornada segunda, en un confortable palacio del que regresará, desengañado pero finalmente lúcido, a la prisión.

La obra se presenta como una "Fábula en dos partes" (el término *fábula* equivale aquí a 'historia' o 'ficción', y lo utiliza Buero en el sentido aristotélico). *La Fundación*, como si se tratara de una fábula verdadera, plantea al espectador el eterno problema de la realidad y la ficción producida por el rechazo del mundo exterior, por la imaginación, por el trastorno mental o por la alucinación. Debido a ese enfrentamiento surge un sentido de crisis del concepto de lo real, que Buero ha ido persiguiendo a lo largo de todo su teatro.

*La Fundación* recurre a diversos símbolos, como recurso estético y significativo fundamental. Sin salirse del ámbito de lo real, los objetos, espacios y personajes tienen un significado superior al de la mera realidad que reflejan. Los elementos simbólicos más importantes son:

La fundación, que representa la realidad falseada, deformada y embellecida por la mente de Tomás para su evasión de la realidad. Desde el punto de vista individual son los sueños, las convicciones acomodaticias a las que nos agarramos para rehuir y evadirnos de nuestras responsabilidades. Desde el punto de vista colectivo, representa y **denuncia las falsas seguridades con las que la sociedad moderna nos aleja de las partes más negativas de su sistema**. Su decoración (el teléfono, los libros de la estantería, la televisión...) se asocia a las conquistas de nuestro modo de vida ligado al bienestar que contrasta cruelmente con **la situación de los excluidos de ese mismo modo de vida como son los marginados o los oprimidos**. A medida que transcurre el drama descubrimos que la fundación es una cárcel. Se sugiere de forma pesimista que la vida, en el fondo, es una prisión. Ante esta situación, la actitud de huida hacia un mundo mejor es la única alternativa ética que se nos presenta.

El ventanal y el paisaje: Asel insiste en que es el único elemento de la fundación que existe en realidad. El ventanal simboliza la libertad y el futuro, **ese porvenir mejor que puede alcanzarse a través de la lucha y la insumisión contra las distintas formas de dictadura (individual, social, política) que nos aplastan**. Esa creencia esperanzadora en el progreso moral humano consigue que el destino trágico de los personajes de esta obra adquiera un sentido liberador.

Los hologramas<sup>1</sup> suponen una reflexión sobre la naturaleza de la realidad. Como en el mito platónico de la caverna, nos hacen pensar hasta qué punto lo que perciben nuestros sentidos es real o pura ilusión.

---

<sup>1</sup> **Holografía:** técnica avanzada de fotografía que consiste en crear imágenes tridimensionales (hologramas). Para esto se utiliza un rayo láser que graba microscópicamente una película fotosensible. Ésta, al recibir la luz desde la perspectiva adecuada, proyecta una imagen en tres dimensiones.

La holografía fue inventada en el año 1947 por el físico húngaro Dennis Gabor, que recibió por esto el Premio Nobel de Física en 1971.

Pero si algo caracteriza esta obra, y, en general, la obra de Buero Vallejo es el uso del llamado "efecto de inmersión": el espectador es "engañado" por el autor que lo hace participar, en cierta medida, de los pensamientos de uno de los personajes. En este caso, el público ve lo que ve Tomás, y sólo descubre la realidad a medida que éste la descubre; el público, de la mano de Tomás, se traslada desde la apacible situación inicial de esta fundación idílica, paso a paso, al mismo tiempo que el protagonista, hasta el desvelamiento final de la celda, de la que nunca se ha salido. Tomás reina sobre el escenario y el público ve lo que él ve, razona al mismo tiempo y llega a la revelación final simultáneamente. El personaje se ve involucrado en la obra abruptamente con ese comienzo "in media res", cuando ya ha sucedido el grueso de acontecimientos y se sitúa casi al final del periplo carcelario. La historia se revela lentamente y se complica rápidamente al final y solo al final del cuadro primero de la segunda parte el escenario se presenta como lo que de veras es: la celda de una cárcel, y a partir de este momento el espectador descubre que su percepción de lo que estaba ocurriendo en el escenario era tan falsa como la del protagonista: también el espectador ha creído que era "real" algo ficticio.

## 5. EL EFECTO DE INMERSIÓN Y LA ESCENOGRAFÍA

El espectador ve lo que ve Tomás e interpreta a su manera la realidad; cree en la «Fundación» hasta que Tomás se hace consciente de que se halla en una cárcel que él ha enmascarado. Hay una perfecta adecuación entre la forma y el contenido del drama, porque la actitud enajenada de este personaje es también usual en el espectador con relación a otras «Fundaciones». Al mencionar esta «identificación» extrema conseguida por Buero, es evidente que no nos referimos a aquella que Brecht criticaba escribiendo que, «cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba». Esto ocurre en un primer momento. Pero la identificación con Tomás y su «locura» es tan sólo un paso previo hacia la reflexión crítica que se impone objetivamente al espectador al propio tiempo que al personaje. Así, el ensueño, la imaginación o, como dice el autor con una palabra muy de la época en que se estrenó, los *hologramas*, se van destruyendo poco a poco hasta que queda la verdad desnuda, el mundo gris y asfixiante, la muerte.

Queremos, por otra parte, destacar algo de interés al respecto. Tomás traicionó a sus compañeros tras ser torturado, y todos son por ello encarcelados y condenados a muerte. Ya en la cárcel forja el mundo de la «Fundación», en la que se encontrarían para perfeccionar diferentes investigaciones. Cree también que su novia, Berta, está en otros pabellones de la misma «Fundación» y que a veces viene a verlo. En un diálogo que ambos sostienen al comenzar la representación, ella, que es solamente un desdoblamiento de la personalidad de Tomás, le dice por dos veces: «Aborrezco a la Fundación». En la objetivación de su pensamiento hay, pues, incluso inicialmente, una oposición o tensión dialéctica entre el haz y el envés de la «Fundación» y, en definitiva, de nuestro mundo, por ella simbolizado. Y si su posición no es unívoca, no puede ser tampoco total la adhesión del espectador.

Así, los "efectos de inmersión", utilizados por Artaud<sup>2</sup> se contraponen a los ya experimentados "efectos de distanciamiento" de Bertolt Brecht<sup>3</sup>. Con esto Buero Vallejo nos hace identificarnos con el personaje y una vez que ocurre esto nos aleja y distancia.

El teatro de A. Buero Vallejo es teatro de la palabra, es decir, es teatro en el que el contenido, el mensaje, es protagonista. No por eso la puesta en escena va a ser sencilla; al contrario, la escenografía es compleja y está al servicio del mensaje.

---

<sup>2</sup> **Antonin Artaud**, creador del teatro de la crueldad, ha ejercido una gran influencia en la historia del teatro mundial. Artaud creía que el teatro debería afectar a la audiencia tanto como fuera posible, por lo que utilizaba una mezcla de formas de luz, sonido y ejecución extrañas y perturbadoras. En una producción que hizo acerca de la plaga, utilizó sonidos tan reales que provocó que algunos miembros de la audiencia vomitaran en la mitad del espectáculo.

<sup>3</sup> **Bertold Brecht**: Poeta y dramaturgo alemán, está considerado uno de los más grandes autores teatrales alemanes del siglo XX y padre del teatro épico. Su obra descansa en la técnica del distanciamiento, involucrando al espectador en la reflexión de lo contemplado más que en la identificación con los personajes y la trama, y recordándole constantemente con sus recursos narrativos que se encuentra en un teatro, alejándole de cualquier posible implicación emocional subjetiva con la historia.

En teatro la puesta en escena es una de las dos caras de la obra, en el teatro de Buero Vallejo la puesta en escena es fundamental puesto que no consiste sólo en un decorado que pueda cambiar más o menos, sino que se convierte en un conjunto de símbolos que debemos interpretar. La complejidad escénica de esta obra se produce, entre otras cosas, como consecuencia de uno de los objetivos que Buero Vallejo persigue: que el espectador se sumerja en la percepción del protagonista. Fruto de esta inmersión surge una obra sorprendente de principio a fin.

La fundación de la 1ª parte se describe como una "vivienda funcional", dominada por un ventanal desde el que se contempla un "maravilloso paisaje". A pesar de los electrodomésticos (nevera, televisor, teléfono, una gran lámpara), el mobiliario (estanterías "de finas maderas", "cinco acogedores silloncitos" y la cama "de línea moderna"), las figuras decorativas, los libros y el menaje exquisito ("finas cristalerías, vajillas, plateados cubiertos, finos manteles"), se aprecian ya algunos elementos discordantes: la sensación de angostura, los muros grises, el suelo de cemento, la taquilla de hierro de pobre aspecto, los seis talegos y los tres bultos recubiertos por arpilleras.

En la segunda parte (1ª acotación: p.99) desaparecen los elementos asociados al lujo y al confort (los silloncitos, los muebles de finas maderas, el menaje, los electrodomésticos). En la acotación del segundo cuadro desaparece el ventanal y todo el mobiliario. Solo se mantiene la cortina que oculta el retrete. Finalmente, en la de la p.142, se describe la celda con toda su crudeza cuando se eleva la cortina para mostrar el rincón que permanecía oculto, "*sucio y costroso de humedad*", donde "*no hay más que un retrete*".

La **música**, (la obra comienza y acaba con *Guillermo Tell*, de Rossini) crea el ambiente adecuado para la presentación de una alucinación; mientras que al final deja el camino abierto a la esperanza y a la aparición de nuevas situaciones que afectan al espectador.

La **pintura** tiene como finalidad sugerir al espectador disonancias, que algo raro está sucediendo, al producirse hechos inexplicables, incongruentes (como el que Tomás lea Terborch (sic: corresponde en realidad a Ter Borch) en lugar de Vermeer, o que no encuentre su cajetilla de tabaco), que van marcando el proceso de "recuperación". Tras el comentario sobre Vermeer, se inicia una charla muy interesante entre Tomás y Tulio que no responde al afán por incluir en el texto referencias eruditas (otros pintores van surgiendo en medio de ella), sino por el de ir más allá en el plano de la alucinación por el que deambula Tomás. La alusión a Turner (pintor romántico inglés) es la más interesante ya que es autor de paisajes que podrían coincidir con el descrito en la acotación de la primera parte. Y la que se hace a Tom Murray (animalista del siglo XIX) suscita el paralelismo entre un conocido cuadro suyo con ratones enjaulados y el ratón que porta Berta al comienzo de la representación. Con este detalle dos elementos simbólicos (el ratón que representante al propio Tomás y el cuadro que viene a su mente por asociación con él) situados en el ámbito de la fantasía acaban enlazados. Todos estos recursos son muy importantes en una obra que prescinde deliberadamente del plano objetivo y pretende la inmersión del espectador en el drama para que participe del proceso que en éste se representa.

La **luz** es irisada al principio y nítida, hasta llegar a resultar cruda, cuando se descubre la realidad de la cárcel.

La descripción de los personajes y su vestimenta también varían. Tomás es en la primera acotación "*un mozo de unos veinticinco años, de alegre semblante, que usa pantalón oscuro y camisa gris*". En cambio, en la acotación que inicia el cuadro II de la segunda parte "*Su pantalón gris es idéntico al de los otros; su blusa, por fuera*".