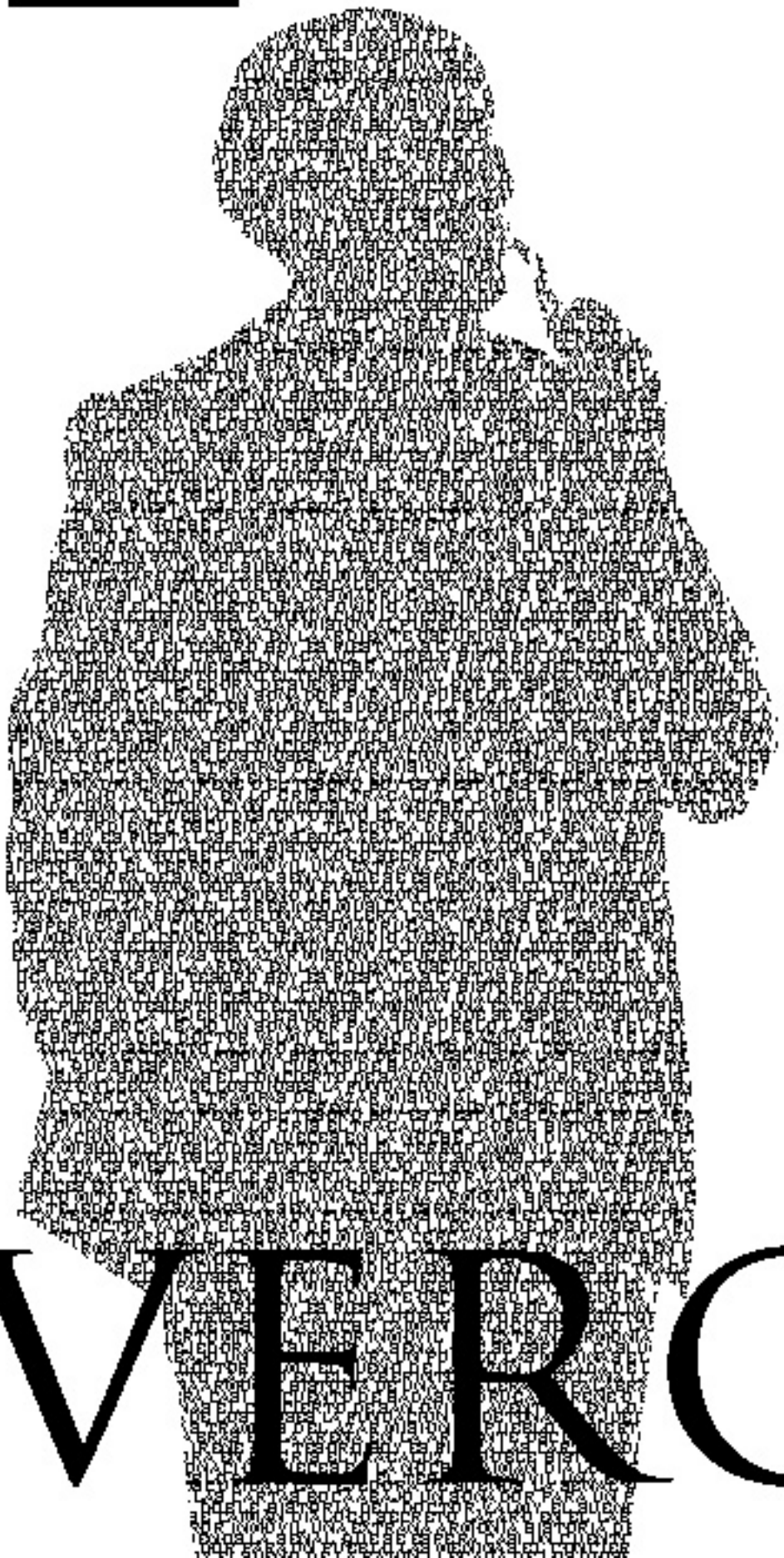
LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la (ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO)

500 pts. Siglo xx ó xxi. Primavera 2000. Número 2



BVERO

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALES
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
David Barbero
Josep María Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Juan Alfonso Gil Albors
Raúl Hernández Garrido
Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Antonio Onetti
José Sanchis Sinisterra
Miguel Signes Mengual

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Salvador Enríquez
Alberto Fernández Torres
Santiago Martín Bermúdez
Ignacio del Moral
Cristina Santolaria Solano

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
500 pts.

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.500 pts.

OTROS PAÍSES
2.000 pts.

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: autoresdeteatro@teleline.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público* de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de cualquier parte de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la **AAT**

S U M A R I O

3. Tercera [a escena que empezamos]
Pasar el testigo.
Jesús Campos García

4. Casa de citas o camino de perfección.

5. Sobre el realismo de Buero.
José Monleón

12. Buero Vallejo y el teatro histórico.
Mariano de Paco

16. Hacia la luz. Los ciegos en el teatro de Antonio Buero Vallejo.
Enrique Pajón Mecloy

18. Calderón y Buero en el laberinto.
Alfredo Rodríguez López-Vázquez

20. Buero Vallejo y la tradición.
Luis Iglesias Feijoo

23. Adaptaciones del teatro de Buero a cine y televisión.
Alfredo Castellón

25. Sólo hubo un Buero.
Alberto Fernández Torres

28. Entrevista
Charlando con Buero.
Fermín Cabal

32. Entre autores
Las lecciones del maestro.
Teófilo Calle, José Ramón Fernández, Alberto Miralles, Domingo Miras y Paloma Pedrero

38. Libro recomendado
El teatro de Buero Vallejo: una meditación española de Ricardo Doménech.
Obra completa de Antonio Buero Vallejo.
Santiago Martín Bermúdez

41. Cuaderno de Bitácora
Lo que mi teatro es…
Virtudes Serrano

44. Reseñas
***Las Meninas* de Antonio Buero Vallejo.** Por Ignacio del Moral.
***Buero por Buero* de Torres Monreal/*La Fundacion* y *Diálogo secreto* de Antonio Buero Vallejo.** Por Cristina Santolaria.

47. El teatro también se lee
La palabra de Buero Vallejo.
Josefina Aldecoa

48. Mi Buero Vallejo.
Manuel Alvar

MATERIAL GRÁFICO CEDIDO POR EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL DEL INAEM

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE TEATRO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos

Pasar el testigo

Jesús Campos García

Con Valle y Unamuno muertos; Lorca, fusilado; Benavente, rendido; Alberti, Max Aub, Bergamín, Casona, León Felipe, Salinas y otros muchos, exiliados; sin olvidar a Miguel Hernández, su amigo —autor de autos— muerto en prisión; a la postre, con la autoría desmantelada, el teatro español, tras tanta desgracia e ignominia, lejos de reflejar la realidad, sólo alzaba el telón para evadirse la realidad; en el mejor de los casos, para que Jardiel hiciera piruetas con la realidad; en definitiva, para negar la realidad.

La tradición truncada. Todo teatro de riesgo y compromiso, ya de por sí en precario (siempre bajo sospecha y siempre sometido a las leyes del éxito), había sido proscrito. Guerra y posguerra, traumáticamente, habían abierto un abismo de más de una década que impedía el fluir de saberes, las lógicas contiendas de estilos y maneras, el magma en el que reverberan las nuevas ideas, el impreciso e imprescindible paso del testigo que hace que los hombres, tanto al convivir como al sucederse, sean la humanidad.

Cierto que para quien se iniciara en otras escrituras debió ser menos duro rastrear en los libros tratando de restablecer las conexiones perdidas, pero en literatura dramática, cuyo soporte natural es el efímero escenario, mal se podía entroncar con el pasado cuando la represión había arrasado la inteligencia de la escena española, reduciendo el hecho teatral a un anodino acto social.

Aun así, hay quienes niegan esta ruptura, en un intento vano de limpiar la memoria de sus antepasados (cuanto menos ideológicos), pero tal era la historia de aquel teatro que negaba la realidad, en el momento en el que Buero escribe la *Historia de una escalera;* no la historia de una guerra y su sinsentido (que se sobrentiende), sino la de sus secuelas en la intrahistoria de ese microcosmos. Sólo una escalera que palpita sobre el escenario, y el teatro en España resurge de entre sus banalidades.

Once años después de la victoria, la marcha de los vencidos se reanuda y sobre Buero, en la soledad de 1949, recae la responsabilidad de alzar del suelo el testigo y mantener el compromiso de hacer posible un teatro comprometido "en lo posible".

Durante medio siglo soportó esta responsabilidad sobre sus espaldas, sorprendentemente frágiles y esforzadas a un tiempo. Primero en solitario, pronto en compañía de lo que se dio en llamar la generación realista, más tarde cuestionado por los simbolistas, cuando no negado por la internacional festivalera.

Resulta cuanto menos curioso que los creadores, supuestamente tan inteligentes, caigamos con tanta frecuencia en la ingenuidad de establecer nuestra propia identidad negando la valía de los demás, pero así es este mundo de vanidades. Jamás entendí esa pugna, por lo demás tan paterno-filial, y siempre pensé que mis enemigos, en términos bélicos, no eran quienes luchaban a mi lado con otro tipo de armas (realistas o simbolistas), sino los que nos disparaban desde el otro frente.

Sea como fuere, admirado o menospreciado (en ocasiones simultáneamente), Buero ha sido el referente en torno al cual se ha generado el magma perdido, la lógica contienda entre las mil formas de entender el mundo (la riqueza de la mirada plural). Y así, tras cincuenta años de su teatro, puede afirmarse que la tradición ha sido restaurada.

Si a esto unimos su talante personal —siempre receptivo, preciso en el consejo y generoso al respaldarnos con su presencia estreno tras estreno; perseverante en el gesto, aun cuando la edad o la enfermedad lo desaconsejaban—, para mí tengo claro que al darnos ese apoyo que él no pudo recibir de quienes le precedieron, era consciente de lo que tal actitud significaba, y que junto a su obra nos pasaba no sólo el testigo de su compromiso con la realidad sino, lo que es más importante, el sentimiento de que formamos parte de un colectivo para el cual ese compromiso es consustancial. ■

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

VERDAD, ESPERANZA, CULPA, ARTE POÉTICA

Es, por lo tanto, esencial para mí el que se produzca una especie de sobrecogimiento histórico; buscar el medio de que un público de nuestro tiempo entienda; no sólo por vía emotiva; es decir, que entienda y sienta, por un instante, de forma vivencial, cómo sus mayores porquerías, sus insuficiencias más graves, sus más serias contradicciones podrán ser quizá descubiertas e implacablemente juzgadas algún día.

(El autor en una entrevista de Ángel Fernández Santos, *Primer Acto,* 1967).

DOÑA ASUNCIÓN: Y no es porque sea mi hijo, pero él vale mucho y merece otra cosa. ¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué sé yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos..

***(Historia de una escalera,* 1949).**

ADELA: *[A Anita, personaje que se niega a hablar.]* Algo terrible te hice, es cierto. Y lo más espantoso es que entonces no parecía tan grave. Si yo hubiese sabido que te podía afectar tanto... Si hubiese sabido lo caras que pueden costar todas nuestras ligerezas... Yo pediría perdón a nuestros padres, pero ya han muerto... [...] También nosotras estamos muertas.

***(Las cartas boca abajo,* 1957).**

RIQUET: ¿Por qué me has aceptado? Cuando lo hiciste, llegué a creer, por un momento, que el milagro se producía de nuevo... Lo necesitaba tanto, que no me atreví a dudar de tu mentira... Ahora he visto mi fealdad en el espanto de tus ojos. *(Enardecido.)* ¿Crees que podría aceptar esta farsa? ¿Que voy a cometer la cobardía de fingirme engañado?

***(Casi un cuento de hadas,* 1952).**

...cuando sale una promoción nueva de autores propende a decir que los verdaderamente renovadores son ellos y que los que estábamos antes no habíamos dado los pasos, que ellos sí están dando, en cuanto a un verdadero *aggiornamento* estético.

(Buero por Buero. Conversaciones con Francisco Torres Monreal, 1993).

Yo entiendo que la tragedia, en el fondo, es siempre abierta. Incluso aquella que parece cerrada lo es, porque no se escribe —desde luego yo no— para desesperar, sino para reflexionar y obtener reacciones positivas.

(El autor en una entrevista de José Luis Vicente Mosquete, *El Público,* 1986).

La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay, ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano. La fría aceptación sin reservas del material antiguo sería lo peor que a ese material podría pasarle en el fondo de nuestros corazones.

(Comentario del autor a *La tejedora de sueños,* 1952).

VELÁZQUEZ: El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Mas yo he de decirla. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir.

***(Las Meninas,* 1960).**

MÉNDEZ: Otras mujeres enloquecen por minucias... Por ir al cine, por presumir ante las vecinas, por comprarse medias caras o pañuelos de seda... Y hay quien enloquece por vengarse. Por vengarse de quien le engañó, aunque haga muchos años; ¡por devolver engaño por engaño, desgracia por desgracia!

***(Irene o el tesoro,* 1954).**

SILVANO: ¿Por qué ha luchado usted?
CARLOS: ¡Por la patria!
SILVANO: ¡No! Usted ha luchado porque no puede vivir sin un jefe, y su jefe le mandó luchar. Porque no sabe vivir sin bellas palabras, y Goldmann le proporcionaba esa retórica a grandes dosis.

***(Aventura en lo gris,* 1949 y 1963).**

DOÑA NIEVES *(Voz de):* Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita... *(Telón lento).*

***(Hoy es fiesta,* 1956).**

Somos algo que desconocemos, y yo soy alguien que desconozco. Ese alguien, supongo, estará en mi obra también. Ahí estará Buero. Cuando Buero deje de existir ya no quedará más que su obra, y Buero será su obra. Pero esa obra, yo mismo sólo la comprendo a medias. Y me atrevo a decir que dichosamente porque, en la medida en que sólo la comprendo a medias, estoy vivo.

(Conferencia en el Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Tübingen, 1979).

Foto: Gyenes.

Sobre el realismo de Buero

[José Monleón]

Escena de *Historia de una escalera*. Teatro Español, Madrid. 1979.

Cuando, en el 57, salió el primer número de *Primer Acto,* le pedimos a Buero que nos escribiera una pequeña reflexión sobre su teatro. Así lo hizo, con un texto que considero de gran interés para entender algunas ideas fundamentales del autor. En el 57 Buero había estrenado ya *Historia de una escalera* (1949), *Las palabras en la arena* (1949), *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sueños* (1952), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954) y *Hoy es fiesta* (1956). Preparaba el estreno de *Las cartas boca abajo* (noviembre del 57) y aún no había iniciado el ciclo de "teatro histórico", que empezaría, en el 58, con *Un soñador para un pueblo.* En todo caso, era un autor absolutamente consolidado, con varios premios en su haber y una personalidad que luego supo mantener a lo largo de una extensa obra.

Un punto clave de la declaración de Buero, directamente referido al objeto de esta modesta reflexión, es precisamente el que alude al estilo de sus obras. Afirma el autor: "Nada diré de las reacciones favorables; son las desfavorables las que, por ánimo polémico, me ayudan a definirme mejor ahora. Desfavorable fue, y es, asimismo, aquella otra difundida hipótesis que reduce mis supuestos aciertos a dos o tres títulos, donde me limito —dicen— al ejercicio de un realismo directo, mientras considera errónea la otra presunta tendencia mía al simbolismo, al cerebralismo o a la imaginación; tendencia en la que se situaría el resto de mis obras. Clasificación tan simple no resiste, creo, ante el examen más somero de mis sucesivos dramas. En el supuesto de que ambas tendencias definiesen mejor que otras los dos polos de mi teatro, las encontraríamos en cada obra bastante más mezcladas de lo que parece. Y el favor particularmente alcanzado por algún drama incurso en la que se estima equivocada, permite suponer que no es menos auténtica en mí que la otra. O que no hay tal tendencia doble, sino en realidad una sola que a veces se disfraza de realismo y a veces de otras cosas. Mas, cualquiera que sea su apariencia, insisto en que encierra siempre —o casi siempre— parecidas exploraciones. La interrogante que esas exploraciones suelen envolver no excluye, sin embargo, ni en las obras ni en su autor, convicciones muy positivas; posiciones definidas ante problemas concretos: afirmaciones, respuestas y hasta tesis parciales".

La parte final del párrafo transcrito alude al problema que, desde muy pronto, tuvo Buero con un sector de la crítica y la opinión pública, y que, en realidad, con diversas formulaciones, le acompañó buena parte de su vida. Me refiero a las reservas que la ambigüedad de los dramas de Buero, la ausencia de una alineación explícita en el contexto de la Dictadura (pese a que ésta lo había condenado a muerte y a que, como autor, soportó los rigores de la censura y algunas de sus obras se estrenaron años después de haber sido escritas), suscitaban de los más radicales. Que Buero no estaba de acuerdo con esta crítica es obvio y así lo expresa en el texto de *Primer Acto.* Y no lo estaba por múltiples razones, que iban desde su concepción misma de la existencia —donde los conflictos políticos o sociales se mezclan a otros de carácter individual y metafísico— a su decidida alineación, biográfica e intelectual, en la España democrática, pasando, en último lugar, por la necesidad de sortear una censura que obligó a construir un lenguaje —en el teatro y en tantas otras manifestaciones— que integraba un verdadero tejido de complicidades con los públicos o destinatarios.

Algunos, con cierta simplicidad, han atribuido al último extremo más importancia de la que realmente tenía. Como si, desaparecidas las razones políticas que obligaban a esa complicidad, el teatro escrito en esas circunstancias perdiera su valor. Reflexión que parece ignorar el hecho de que autores como Chejov o Valle-Inclán escribieron sus mejores obras en sistemas policiales, por no hablar de muchos textos del Siglo de Oro, alzados sobre la ambigüedad dictada por la vigilancia del absolutismo. O, como diría Buero, sobre las necesidades expresivas del escritor y las limitaciones expresivas del sistema.

Volviendo a la cita, está claro que Buero se desmarca de lo que pudiera asemejarse a un "realismo directo" y aboga por una "mezcla" de las dos tendencias que le eran atribuidas. En el 63, bajo el título de *Sobre Teatro,* publicaba en *Ágora* una serie de reflexiones que resumen las ideas de Buero sobre el realismo. Me limitaré a transcribir las que considero más esenciales:

"El teatro ha de apoyarse en lo que se sabe, pero ha de explorar lo que se ignora. No puede ser, pues, exclusivamente "solucionista" y deberá tener, en algún grado, "problematismo".

"Si el teatro ideológicamente más afirmativo no deja abierta la puerta al posible replanteamiento sobre nuevas bases de las preguntas que pretende contestar, no se inserta activamente en un progreso efectivo".

"Considerado como simple instrumento de transformación de lo real, el teatro puede convertirse en apéndice muerto de ideologías previas y perder su fuerza actuante en vez de ganarla. Considerado tan solo como una forma intuitiva de conocimiento o contemplación de lo real, el teatro puede caer en la arbitrariedad y en la deshumanización. Todo gran teatro, como todo arte, supera ese dilema aparente y viene a ser un modo de contemplación activa. Pero todo autor tiene también derecho a sus errores: en actividades sujetas a procesos intuitivos como las artísticas, los errores son necesarios y ningún camino debe ser condenado".

En el mismo trabajo, tras varias reflexiones en las que, obviamente, Buero quiere exponer un juicio crítico sobre la pretensión, sostenida por muchos en aquella época, de hacer del teatro un instrumento efectivo de la transformación de la realidad, se abre a la discusión sobre "realismo" e "ideología", para proclamar la usurpación que esta última ha podido hacer del primero. Éste es un punto clave en el recorrido de este trabajo. ¿Era el "realismo" un estilo o era una expresión "ideológica"? Pregunta que, sin embargo, deja las cosas en el aire, pues para contestar necesitaríamos ponernos de acuerdo en el concepto de "ideología" progresista, pues es evidente que existen ideologías acogidas a este calificativo cuyos programas las autodestruyen de las preguntas que aquí planteamos y que están en el horizonte de Buero. ¿Es la ideología "progresista" propuesta un sistema de hipótesis, encaminadas a la transformación de la realidad, y dispuestas a la confrontación y a su corrección cuando los supuestos procesos de cambio no se ajustan a las hipótesis? Es decir, ¿es una síntesis activa de un proyecto de sociedad en permanente confrontación y ajuste con la realidad? O, por el contrario, ¿es un sistema de certezas, y cuanto no coincide con sus previsiones debe ser considerado sistemáticamente una desviación? ¿Opera críticamente la experiencia sobre la ideología, o, por el contrario, es aquélla la única que prevalece? ¿Es un dogma o una indagación orientada hacia la creación de sociedades más justas? ¿Hasta dónde cualquier ideología progresista se convierte automáticamente en reaccionaria cuando asume el carácter de dogma?

Que el marxismo perdió casi todo su crédito cuando determinados partidos políticos lo convirtieron en dogma, es una experiencia incontestable. Consideración que coloca las palabras de Buero en un terreno concreto, porque en su caso no había ninguna renuncia a las convicciones, pero si a hacer de su teatro "un apéndice muerto de ideologías previas".

Sentemos esta primera afirmación, imprescindible para seguir avanzando en nuestra reflexión sobre el "realismo" de Buero y de un grupo de autores españoles de su época. Autores que mantuvieron posiciones políticas y estéticas distintas, aunque todos ellos se caracterizaron por su oposición a la Dictadura —es decir, por su defensa de una sociedad democrática (palabra, a su vez, ambigua)— y por su deseo de asumir conscientemente una relación con los conflictos de la sociedad española, en los que se hacía presente, de un modo u otro, la incidencia de la dictadura. El hecho de que el tono ideológico de este grupo de autores se moviera dentro o en las cercanías del marxismo, es del todo lógico, si pensamos en la ideología del Régimen y en el contexto histórico internacional de la época.

«El teatro ha de apoyarse en lo que se sabe, pero ha de explorar lo que se ignora…»

Escena de *El sueño de la razón*. Sala Rialto, Valencia. 1988.

«La cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo. Pero tiene justamente que hacerse cuestión de ella, pues no está resuelta».

Realismo, ideología, estética y compromiso

Entre las reflexiones de Buero incluidas en el trabajo —que él no duda en calificar de Poética— publicado en Ágora, figuran las siguientes:

"La cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo. Pero tiene justamente que hacerse cuestión de ella, pues no está resuelta".

"Cuando se recomienda el realismo se expresa un propósito saludable, pero que carece de fórmula inequívoca.Lo que ayer no era realista, resulta serlo hoy; lo que hoy se tilda de antirrealista, puede ser realista mañana".

"Si los problemas sociales sufriesen en la escena un tratamiento exclusivamente didáctico y basado en generalidades racionalizadas, las obras serían sociología, pero no serían teatro social. Cuando los problemas sociales se encarnan en conflictos singulares y en seres humanos concretos, puede haber teatro social".

"Una obra de teatro que puede ser ventajosamente sustituida por la explicación de sus contenidos es una mala obra".

Si, como decía Buero en la primera de las reflexiones, "la cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo", habríamos de aceptar que antes que frente a un problema de "estilo" —de forma de estilización de la realidad, puesto que toda obra de arte supone siempre una estilización y nunca una reproducción—, estamos ante una cuestión de principio. Es decir, el de saber si un dramaturgo cumple o no ese deber "mayor" o primero del que habla Buero.

Desde esta perspectiva, el estilo, el "tratamiento" de la cuestión, vendría luego, y la primera indagación sobre una obra estaría referida al hecho de que el autor encare o rehuya sistemáticamente la "realidad", antes de entrar en el examen de la poética propuesta.

En el análisis de esta cuestión desempeña un papel importante —como siempre— el contexto histórico de los términos utilizados y de los argumentos. Si en circunstancias "normales" de libertad, el problema de afrontar o rehuir la realidad queda a merced de la voluntad del escritor —aun a sabiendas de que la indagación misma del concepto es ya una aventura estética, cruzada por mil caminos formales—, en épocas de dictadura, sujetas a normas de censura que numeran las "realidades" inexpresables, la visión del tema ha de ser distinta. En aquellos años la presencia de la "realidad" era poco menos que una necesidad ética, social y biológica, aunque luego, metidos en el teatro, pudiera satisfacerse de distintas maneras.

Sólo esto podría explicar la convicción con que asociábamos la obra de autores poéticamente muy distintos. Y ello tanto en el capítulo de los "realistas" como en el de los "evasionistas". En un campo teníamos desde un teatro cercano al sainete —y no digo sainete, porque esta palabra esconde mucho costumbrismo ternurista, junto a textos que entran en el campo de la tragicomedia, a veces, de un mismo autor, como es el caso de Carlos Arniches— al expresionismo y el esperpento; en el otro, desde las comedias bien escritas y bien construidas a los melodramas primarios o los juguetes cómicos más arbitrarios y sujetos a un muestrario de efectos archisabidos.Al igual que, en términos políticos, había un primer paso de estar o no con la dictadura —y en estos casos, como se ha dicho tantas veces, no estar con nadie equivale a estar con el poder, con el orden establecido— y luego una diversificada variedad de posiciones políticas, también en el teatro ocurrió algo parecido, sujetos como estábamos a un discurso oficial que nos hablaba siempre de vencedores y vencidos, de España y de la "antiEspaña", de la inevitable pertenencia a uno de los dos campos. Campos "definitivamente" separados y antagónicos como resultado de una guerra civil cargada de las más brutales acciones.

Fue en esa realidad donde el término "realismo" adquirió la condición ética de compromiso con la realidad, antes que con esta o aquella forma de tratarla.

Otro punto, conectado con lo anterior, fue la distinta concepción de la "realidad", en una época en la que el pensamiento revolucionario reclamaba no tanto un tratamiento de la misma como la explícita manifestación de la voluntad de transformarla. Según esta idea, procedente del campo marxista, representar o partir de la realidad "tal cual era" implicaba un modo de afirmarla o reconocerla —y ésa fue la

acusación de todo el teatro marxista, con Brecht a la cabeza, contra el naturalismo—, frente a la necesidad de expresar la realidad "como debería ser", a fin de que esa imagen operara como una invitación a los espectadores a actuar para hacerla real. Recuerdo aún, por ejemplo, el rechazo que una parte del público de Manizales y Bogotá manifestó a *Castañuela 70,* que aquí había sido prohibida por la censura franquista. Las razones esgrimidas eran que en la obra aparecían obreros sin "conciencia de clase", que se dejaban arrastrar por las promesas del programa televisivo "Reina por un día", sin comprender cuanto había en él de burla y engaño para las clases populares. Si el comportamiento popular era ése, tan lamentable, había que sustituirlo por otro, ejemplar, para fuera imitado por quienes ahora vivían en el engaño. El problema estaba en que, a través de ese teatro supuestamente político, y en realidad "apéndice muerto de ideologías previas", por seguir con la estimación de Buero, la distancia entre la escena y la calle iba siendo cada vez mayor, y si en la primera los pueblos "tomaban el poder", los Estados Unidos se desmoronaban y el capitalismo se hundía para siempre, en la realidad latinoamericana ocurría todo lo contrario, por más que Cuba, cada vez más mitificada, nunca sujeta al deseable examen autocrítico, siguiera aguantando el papel del paraíso futuro.

Para quienes identificaron la "realidad" con la sumisión a una determinada interpretación de la historia, era obvio que quienes no compartían esa interpretación estaban sumidos en una oscura perplejidad, vinculada a las crisis de una clase terminal. Perspectiva ingenua, obligada a ser inquebrantablemente optimista —puesto que las contradicciones o pasos hacia atrás eran sólo accidentes momentáneos en la imparable realización del programa ideológicamente establecido—, y, como la historia ha demostrado después, incapaz de ejercer ese espíritu dialéctico que con tanta vehemencia proclamaba. O si se quiere, víctima del idealismo que esa misma corriente denunció en aras de un materialismo científico, donde el examen de las causas y los efectos no estuviese enturbiado por ninguna exigencia dogmática.

Muchas de las acusaciones de las que Buero fue objeto a lo largo de su obra se cimentaron, me parece, en esta distinta apreciación de la "realidad", como un campo abierto a la interrogación y a la duda —como repite Buero mil veces al referirse a su teatro— frente a ese otro, "solucionista", según el término que él emplea, donde se dan todas las respuestas. El debate sobre el "pesimismo" de sus obras y el rechazo que Buero hace del "optimismo" doctrinal es parte de esa confrontación. Porque para Buero, como nos repite explícitamente, el pesimismo —¿acaso la tragedia, por definición, desde que los griegos inventaron el término, no se apoya en una interrogación nunca satisfecha? ¿No se trata de preguntas vinculadas a la condición humana antes que a cualquier situación adversa circunstancial que puede resolver felizmente el curso del argumento?— es un sentimiento, una sabiduría, perfectamente compatible con una serie de convicciones temporales ligadas a la construcción de sociedades más justas. Sólo que hay desventuras "corregibles", originadas en una realidad histórica "modificable", y hay otras que descansan en razones y circunstancias ajenas a la voluntad de los seres humanos; de ambas desventuras ha de ocuparse, piensa Buero, la tragedia, por lo que es lógico que se conjuguen en ella las esperanzas históricas —o, si se quiere, políticas— con la constatación de una serie de calamidades derivadas de la existencia y la condición de los humanos.

Muchas de las acusaciones de las que Buero fue objeto a lo largo de su obra se cimentaron, me parece, en esta distinta apreciación de la "realidad", como un campo abierto a la interrogación y a la duda.

Siguiendo por este camino, y dentro de la brevedad que me he impuesto, llegaríamos a varias conclusiones en torno al realismo de Buero:

1. El carácter ético-político del término, si nos atenemos a la exigencia de hacer de "la cuestión de la realidad el mayor deber del dramaturgo".

2. El rechazo de toda simplificación del concepto de realidad, de manera que toda su obra, independientemente de que apareciera más o menos marcado un determinado estilo, estaría hecha de la mezcla de las dos tendencias, la realista y la simbolista, que, según algunos, eran los puntos de referencia para la división de sus obras.

3. El rechazo de todo teatro "solucionista", de todos los dramas destinados a

Las tragedias de Buero expresarían la esperanza, a pesar de su pesimismo; es decir, conciliarían el sentimiento trágico con la solicitud de una respuesta moral y política que no falsee la realidad.

explicitar ideologías previas, en los que se daban todas las respuestas. O, dicho de otro modo, la necesidad de moverse en el ámbito de los conflictos personales —existenciales o no—, para liberar al teatro de una mera ilustración sociológica.

4. La absoluta coherencia del pensamiento revolucionario con la duda, de la racionalidad con la intuición, en un equilibrio que, en definitiva, sería una expresión de la libertad.

5. El compromiso del autor con la sociedad. La necesidad de mantener una serie de convicciones, un sentido de lo justo y de lo injusto, una actitud crítica ante el poder, eludiendo toda presencia doctrinaria. Las tragedias de Buero expresarían la esperanza, a pesar de su pesimismo; es decir, conciliarían el sentimiento trágico con la solicitud de una respuesta moral y política que no falsee la realidad, sino que exalte el valor de la conciencia humana a partir del conocimiento de la misma.

6. La pluralidad de las opciones poéticas. A las dos corrientes que algunos señalaban en su obra, en el 57 —y contra cuya división, como hemos visto, se rebelaba Buero— habría que añadir otras líneas que aparecieron con posterioridad, y, muy concretamente, la del teatro histórico, cuyo carácter épico y carácter alegórico, hizo pensar a muchos en Brecht. Sin negar —todo autor estimable se impregna del mejor o más significativo teatro de su tiempo— las posibles influencias, es obvio que Buero llegó a ese teatro a través de un camino del todo coherente, en el que siempre, o casi siempre, quiso juntar las experiencias personales con el examen de la "realidad" social. Recordemos una de las reflexiones incluidas en la citada *Poética,* afirmaba: "Cuando los problemas sociales se encarnan en conflictos singulares y en seres humanos concretos, puede haber teatro social"

La Generación Realista

En marzo del 62, en el mismo número de *Primer Acto* donde incluíamos el texto de *La camisa,* de Lauro Olmo, publicaba yo un trabajo al que di el título de "Nuestra Generación Realista". Estaba escrito a partir de la experiencia cotidiana de un crítico teatral y reflejaba un sentimiento compartido por un sector de españoles. Visto ahora, resulta un artículo titubeante e impreciso, un esbozo antes que un trabajo terminado. Pero así debía ser y así se decía en el propio trabajo, porque se trataba de apresar un fenómeno inmediato, ante el que carecíamos de la necesaria perspectiva.

Ciertamente, el término realismo —como ha recordado César Oliva en uno de sus trabajos— estaba ya en el teatro español. Y el Grupo de Teatro Realista había hecho de él su referente. Pero, precisamente, porque el término se repetía con frecuencia, y no siempre en el mismo sentido, debí pensar yo entonces que era un concepto aglutinador, en torno al cual pudiera armarse la idea de una Generación. Método, como se sabe, discutido o rechazado por muchos —entre ellos, por el propio Buero, que prefiere hablar de "promoción", o por Sastre—, pero que, por una serie de razones vitales y sociales de la época, a mí debió de parecerme útil para designar el movimiento más vigoroso del teatro español de entonces. Al final del artículo daba las razones.

Hablaba yo de dos grandes campos, uno, correspondiente al teatro benaventino y al teatro de humor ternurista de un grupo de excelentes escritores, y otro, al que había roto esa norma. Y en el segundo señalaba hasta tres líneas: el teatro del absurdo, lo que yo llamaba un teatro literario (Alfredo Mañas, Agustín Gómez Arcos), y una Generación Realista. Mapa más que incierto pero que reflejaba, con todo el arrojo de quien ordena la inmediatez, una percepción del movimiento autoral de la época. Decía yo en el artículo:

"3. Una Generación Realista. También el término, dada su amplitud y riqueza, hay que manejarlo con un valor convencional. Hablo aquí de un realismo español de 1961. Formalmente este teatro puede ser muy distinto. Carlos Muñiz, a partir de *El tintero*, se adscribe a un tratamiento expresionista de los temas. Rodríguez Buded, tras el desgarramiento tragicómico de *La madriguera,* ha llegado al naturalismo de *El charlatán.* Rodríguez Méndez señaló en *Los inocentes de la Moncloa* un costumbrismo trascendente, en la medida en que la realidad aparecía ordenada según propó-

sitos críticos. Ahora Lauro Olmo vuelve al cuadro realista, profundizando en la temática seleccionada. Cualquier semejanza con el sainete acostumbrado es pura coincidencia. Aquí el pueblo no es un sujeto estético, sino un sujeto trágico, sometido a unos condicionamientos económicos, que no sale precisamente a divertirnos".

Imposible esbozar el marco de este movimiento sin pensar en *Historia de una escalera,* de Buero, que sería el título inaugural. Una obra que algunos consideraron de un "realismo directo" —como nos recuerda el propio Buero en el artículo del 57, parcialmente transcrito al comienzo de este trabajo—, algo así como un teatro fotográfico, cuando, en la intención del autor, no lo era en absoluto. Es cierto que determinados elementos del argumento y el modo de incluir el paso de la guerra civil en la historia de sus personajes otorgaban a la obra una clara conexión crítica con la imagen oficial de la España del momento, pero el valor último del drama no se conformaba con eso, y en la obra aparecía ya esa "mezcla" —aquí estaban, nada menos, que las huellas de Unamuno— de la que habló Buero al examinar en el 57 cuanto había escrito hasta entonces.

La palabra realismo quizá no fue buena. Porque si, en su día, nadie redujo el término a una dimensión formal —como es sabido, el GTR prefirió *El tintero* a *La camisa,* cuando la obra de Lauro respondía mucho más que la de Múñiz a los cánones tradicionales del realismo—, pasado el tiempo fue interpretada como la asignación de un estilo. Y a la Generación Realista se opuso sistemáticamente el Nuevo Teatro Español, imaginando que los autores de este movimiento habían roto con el patrón "realista" de sus antecesores. De ahí se derivaron una serie de simplificaciones que enturbiaron la comprensión tanto de un movimiento como del otro, pues existiendo diferencias dictadas por el cambio de las circunstancias sociales españolas y la dinámica permanente del teatro, lo cierto es que fueron respuestas poéticamente dispares e igualmente dictadas desde ese compromiso ético-político con la sociedad española al que muchos dimos el nombre de "realismo", cuyo gran maestro había sido precisamente Antonio Buero Vallejo.

No sé donde leí que también Brecht dio a la palabra realismo durante mucho tiempo el mismo valor "sustancial", y no formal, que le dimos nosotros. Y así lo hizo también Alfonso Sastre, a tenor de lo que él y José María de Quinto programaron en el GTR, aunque, posteriormente, según me dijo Alfonso en un reciente encuentro, prefería ahora devolverle a la palabra su significado estético, sin olvidar por ello todas las connotaciones ideológicas de las que el término fue portador en la historia de Europa.

La clasificación formal de las obras de arte está condenada casi siempre al fracaso. Son recursos primarios para nombrar y abarcar lo que es ambiguo, variable e incierto. Pero en téminos históricos, a la hora de entender la dinámica del tiempo en que se vive, a veces son necesarias y clarificadoras. Yo creo que ese fue el valor del término en aquella época. Hoy la situación es distinta, pero, en el fondo, con otras palabras y en otros términos, quizá haya vuelto a cobrar fuerza la pregunta que entonces muchos nos hacíamos: si el teatro es una expresión endogámica, que vive de su pasado y de la historia del arte, o si el teatro debe bajar a la calle, con toda la memoria estética que se quiera, con todas las angustias y soledades autorales que sean del caso, pero atento a la "realidad" de sus destinatarios, sin encerrarse en el cuartucho de los especialistas, ni imaginar lectores o espectadores numéricamente minimalistas, sino dispuesto a buscar ese equilibrio del que hablaba Buero, que no es ni sociología ni laberinto individual, sino un modo personal de vivir en la comunidad.

En el 68, en un trabajo que titulé "Un teatro abierto", escribía:

"Ningún escapismo en el realismo de Buero, que ha comprendido, en la misma hora en que rompía nuestro teatro de los años 40, que el neorrealismo era insuficiente. El que casi treinta años después, dentro de su evolución, siga defendiendo sus ideas primeras, ahora aceptadas por la mayor parte de la crítica, da testimonio —al margen de la mayor o menor calidad de cada una de sus obras concretas— de la lucidez de Buero y de su carácter de autor "adelantado" dentro del teatro español de nuestro tiempo". ■

La palabra realismo quizá no fue buena. Porque si, en su día, nadie redujo el término a una dimensión formal, pasado el tiempo fue interpretada como la asignación de un estilo.

Foto: Gyenes.

Cartel de *Hoy es fiesta,* en la taquilla del Teatro María Guerrero, Madrid. 1956.

Buero Vallejo y el teatro histórico

[Mariano de Paco]
Universidad de Murcia

ANTONIO Buero Vallejo comenzó a hacer teatro histórico en un sentido amplio con su primera obra estrenada, *Historia de una escalera,* en la que se dramatizaba el cambio sufrido por la sociedad española de los últimos treinta años simbolizada en la humilde casa de vecindad. El último de sus textos, *Misión al pueblo desierto,* participaría también de esa visión histórica. Pero queremos referirnos ahora a un teatro histórico concebido de un modo más estricto. En *Las palabras en la arena* los representantes de la sociedad judeo-romana sustituyeron por un día en el escenario del Teatro Español a los vecinos de la escalera pero estaban significando similares actitudes y menguas. Apenas dos años después, con la recreación de un mito clásico en *La tejedora de sueños,* deja ver Buero su preocupación por los problemas generales del hombre y por cuestiones concretas de la sociedad española. En el "Comentario" a esta obra expresó ya el autor una idea que sería básica en todo su teatro histórico: "Nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue ésa mi intención. Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga al marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos". En esas palabras se advierte con nitidez que, para él, la distancia temporal ha de implicar una relación con el presente. Anticipa por ello la nueva visión del teatro histórico de posguerra que tiene sin duda su comienzo en 1958, con el estreno de *Un soñador para un pueblo,* drama en el que, con un sentido crítico, se busca una visión distinta y no condicionada previamente de algunos relevantes hechos y personajes del pasado.

Bertolt Brecht se encuentra al fondo del renacer del teatro histórico crítico al utilizar la historia como modo de distanciamiento; en el horizonte dramático de Buero Vallejo se matiza esa visión puesto que se cree esencial la equilibrada síntesis de distancia y participación para conseguir un teatro que no adolezca de parcialidad. Es necesario contemplar siempre la conexión de los hechos anteriores con nuestra realidad vital: "Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora..."[1].

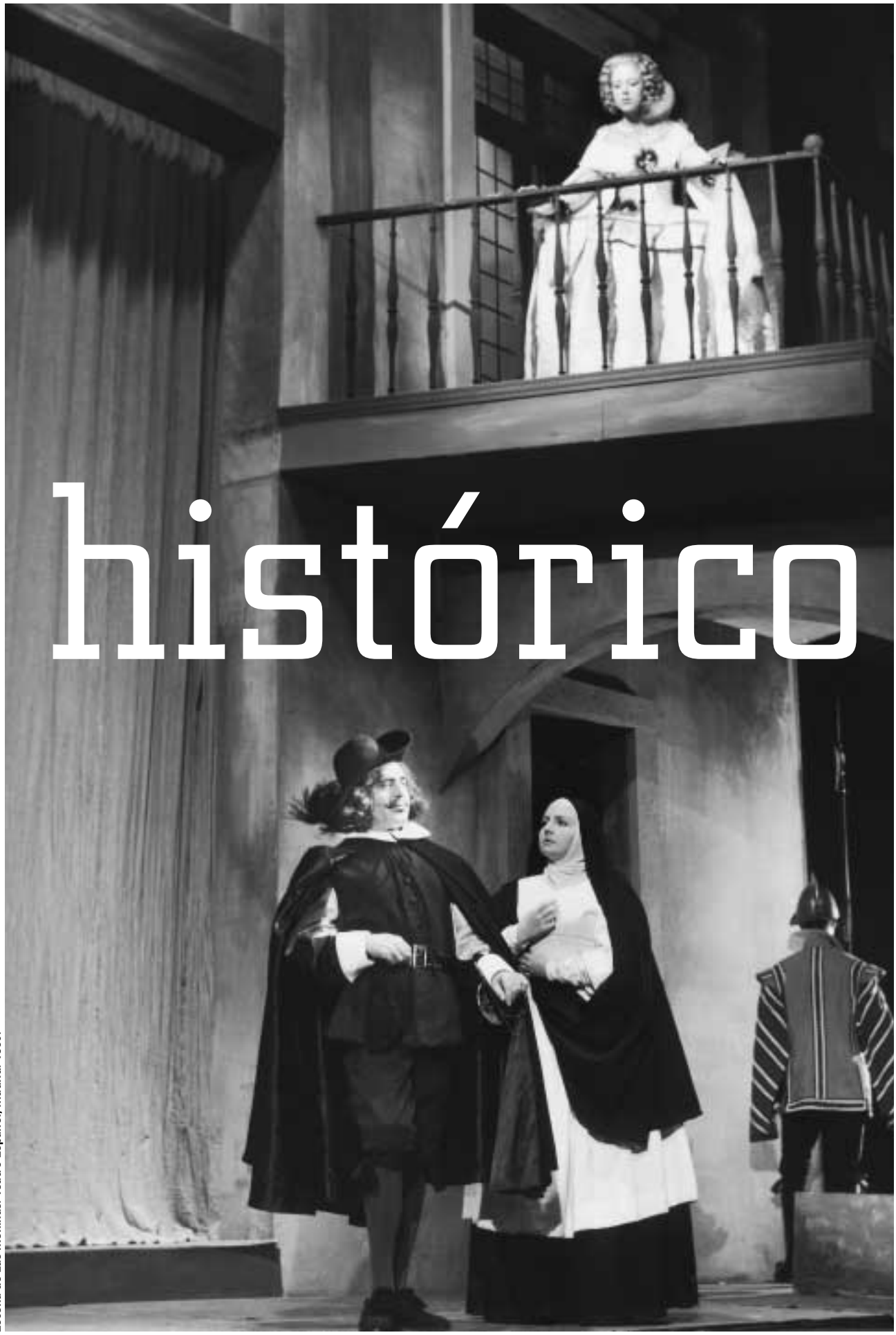
En estas obras se establecen las analogías entre el tiempo histórico elegido y el actual relacionando ambos de manera dialéctica, implicándolos mutuamente dentro de una mantenida concepción trágica. El espectador puede (y debe) entonces actuar, modificando su realidad después de haber visto en el escenario unas ya inalterables actuaciones en otro momento de la historia. La situación final de muchas obras es completa o casi completamente cerrada para los personajes (así sucede en todas las piezas históricas de Buero); entonces, la apertura trágica se traslada hasta el público, porque "el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador"[2], lo que se advierte de modo especial en un teatro en el que la distancia en el tiempo real de personajes y público es elemento estructural básico.

Un teatro concebido con estos planteamientos no puede tener, por todo ello, como última razón de su existencia el ser una respuesta ocasional y táctica ante las dificultades para manifestarse en una

1 Antonio Buero Vallejo, "Acerca del drama histórico", *Primer Acto,* 187, 1980-1981, p. 19.

2 Antonio Buero Vallejo, "García Lorca ante el esperpento", *Tres maestros ante el público,* Madrid, Alianza, 1973, p. 142.

histórico



Escena de *Las Meninas*. Teatro Español, Madrid. 1960.

«El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora...».

sociedad coartada por la censura, en este caso la española de la posguerra. Tampoco cabe pensar, sin embargo, en la ausencia de relación entre los modos expresivos artísticos y la sociedad en la que éstos se desarrollan. Pérez de Olaguer preguntaba a Buero en 1971 si la "trasposición histórica" que en alguna de sus obras efectuaba se debía "a una técnica teatral o bien a una forma de eludir la censura", a lo que el dramaturgo respondía: "No, no, es una estética, un concepto, aunque no niego la posibilidad de que luego coexista un cierto aspecto táctico. Pero este aspecto táctico no es esencial. Mis obras de trasposición histórica [...] están escritas así porque el escritor, con o sin limitaciones de expresión, experimenta la necesidad estética en toda la amplitud de la palabra"[3]. Hay, pues, una dualidad que proviene de añadir al propósito estético fundamental las motivaciones particulares; unas palabras de Martín al comenzar *Las Meninas,* dirigiéndose a "un imaginario auditorio", ilustran bien este aspecto: "Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor".

Buero Vallejo acude en sus dramas históricos, salvo en *El concierto de San Ovidio,* a personajes relevantes, intelectuales o creadores, en momentos conflictivos propios o de su sociedad, aunando con ello los aspectos individuales con los problemas de la época y con las preocupaciones y límites que aquejan a los seres humanos, o, dicho de otro modo, lo personal, lo político, lo ideológico y lo metafísico. Es preciso para ello llevar a cabo una reinterpretación de la historia que permita, por una parte, la dimensión creativa, estética, y, por otra, el tratamiento de esas diversas cuestiones, conciliando la nueva visión con la veracidad histórica, aunque no necesariamente con la de cada hecho concreto. Lo indicó el dramaturgo de manera sintética y precisa: "Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla"[4].

No podemos ahora detenernos en un análisis detallado de las relaciones que cada obra histórica bueriana establece con el presente de su escritura; recordémoslas, no obstante, muy brevemente. En *Un soñador para un pueblo,* junto a la esperanza en el verdadero pueblo, representado sobre todo por Fernandita, se cuestiona con dureza la aplicación abusiva del poder: "Quizá preferirían un tirano, pero nosotros hemos venido a reformar, no a tiranizar" dice el rey a Esquilache; la aplicación al presente no era nada oscura y la censura decidió el cambio o la supresión de esas palabras, que Buero logró finalmente mantener en el texto. En *Las Meninas* se expresa por medio de Velázquez (independientemente de la fidelidad absoluta a los hechos, aunque sin violentar la historia) cuál ha de ser la actitud del creador en una situación de injusticia social; la respuesta ante los sufrimientos de Pedro del genial artista, que lucha por la verdad sin nadie que le "ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos", es un modelo permanente de comportamiento. En *El concierto de San Ovidio,* que puede calificarse como una tragedia social, los desequilibrios y miserias de la sociedad francesa en las vísperas de la revolución son con facilidad comparables con los de la sociedad española de principios de los sesenta. *El sueño de la razón* evidencia el paralelismo del tiempo de Fernando VII y de los años de Franco, como son igualmente paralelas la decisión de Goya de pintar en su patria y la de Buero de escribir en ella o la preocupación moral que uno y otro tienen por las atrocidades cometidas por sus correligionarios, aun con la seguridad de que defienden una causa justa.

La detonación, texto estrenado en los inicios de la democracia, incide de nuevo en la responsabilidad del creador en una sociedad amordazada en la que, sin embargo, ha de mantener su voz para proclamar la verdad a pesar de todas las censuras. Buero está dramatizando en *La detonación,* al tiempo que las de Larra, las razones de su actitud ante la creación durante el franquismo; frente a otras, se proponía él hacer un teatro posible, aunque llevado al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para poder estrenar y dar a conocer su obra sin "suicidar su propia voz".

Caso particular respecto al teatro histórico es el de las piezas en las que se percibe lo que he llamado "perspectivismo histórico", por el cual el espectador establece la relación de su presente con un futuro que tiene lugar en el drama y que demuestra la

[3] Gonzalo Pérez de Olaguer, "Buero Vallejo: Teatro político", *Yorick,* 46, marzo 1971, p. 8.

[4] "Acerca del drama histórico", cit., p. 19.

Escena de *La detonación.* Teatro Bellas Artes, Madrid. 1977.

realización plena en algún caso de la esperanza trágica; así se apunta en *El concierto de San Ovidio, Mito o Caimán* y tiene cuidada plasmación en *El tragaluz* puesto que los Investigadores vienen de un tiempo y un espacio en el que se han evitado ya numerosas imperfecciones.

Buero Vallejo abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido y tiene una fecunda continuación. De modos diversos y con diferentes estéticas, pero con una identidad de principio (cuestionamiento de las versiones habituales de los hechos, enfoque crítico y relación con el presente), lo abordan autores de tendencia "realista" y "no realista". Aunque hayamos de limitarnos a ello en este momento, mencionemos algunos de los más conocidos nombres que, al menos, den idea de su abundancia y de su extensión en el tiempo: Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Gómez Arcos, Claudio de la Torre, Alberto Miralles, Carmen Resino, Juan Antonio Castro, Carlos Muñiz, Pérez Casaux, Jaime Salom, Ana Diosdado, José Mª Camps; o la experiencia colectiva de *El Fernando.* Pasados los años de la dictadura, se siguen escribiendo obras de teatro histórico por esos y otros autores de distintas generaciones: Alfonso Vallejo, Francisco Ors, Martínez Mediero, Martínez Ballesteros, Concha Romero, Sanchis Sinisterra, López Mozo, Fermín Cabal, José María de Quinto, Jesús Campos, Eduardo Galán, Luis Araujo, Antonio Álamo o Juan Mayorga. Algunos de los más notables dramaturgos actuales, como Domingo Miras o Ignacio Amestoy, dedican al teatro histórico casi la totalidad de su producción.

Estos creadores muestran con sus textos la vitalidad de un modo de teatro histórico trazado por Buero Vallejo en una sociedad en la que no era posible una comunicación libre, pero que no se reduce a ella porque es producto sobre todo de una buscada "estética de la oblicuidad" por la cual se ponen en dramática relación hechos del pasado y situaciones actuales.■

Buero Vallejo abrió con el suyo el camino del nuevo teatro histórico español de posguerra, que ha tenido y tiene una fecunda continuación.

Hacia la luz

Los ciegos en el teatro de Antonio Buero Vallejo

Escena de *En la ardiente oscuridad*. Teatro María Guerrero, Madrid. 1950.

Foto: Gyenes.

DESPUÉS de haber escrito muchas páginas acerca del teatro de Buero Vallejo, una parte considerable de las cuales tenía por objeto analizar el significado que les puede caber a los personajes ciegos, me siento en el fondo insatisfecho, tanto de mis análisis como de las conclusiones que he ido obteniendo en cada momento.

[Enrique Pajón Mecloy]

El hecho de que los ciegos se molestasen tanto en el otoño de 1950 por la aparición en la escena de *En la ardiente oscuridad* era, por una parte, una reacción explicable por la euforia que los ciegos españoles estábamos viviendo en aquellos momentos tras unos logros claramente valiosos, sobre todo en el campo educativo, pero, además, los motivos políticos habían actuado de manera soterrada, infiltrándose en el mundo de los ciegos para soliviantarlos contra, como se decía: "ese tal Buero que se piensa que los ciegos son unos amargados". A mí, entonces alumno del Colegio de Ciegos de Madrid, me negaron mi iniciativa de comprobar por mí mismo lo que en la obra se decía. Sólo años más tarde leí *En la ardiente oscuridad* y, con sorpresa, fui descubriendo que en nada coincidía con aquellas actitudes que se le atribuían a la hora de organizar aquel revuelo. Los personajes ciegos tenían un claro valor simbólico, y el traerlos a escena nada tenía que ver con los ciegos como tales, salvo la pertenencia al género humano de la que los ciegos no estamos excluidos.

Fruto de mis consideraciones nacieron dos artículos: "¿Ciegos o símbolos?", que publiqué en la revista *Sirio* en abril de 1962 y, meses después "De símbolos a ejemplos", que apareció en la misma revista en el número correspondiente al mes de enero de 1963. Volví sobre el tema, como digo, en multitud de ocasiones, pero todavía ahora, después de cuarenta años, me sigue preocupando el significado profundo que tiene la ceguera en las obras de Buero y que sólo sale a la superficie al modo de un síntoma.

Ser ciego, aparte de que se posea o no el sentido de la vista, aparte de que se vea o no el entorno en el que el hombre discurre, expresa uno de los mayores

conflictos de la condición humana. No se ve porque no se comprende, no se accede a todo un mundo que constituye el ámbito de los verdaderos intereses humanos. A veces se presenta este ámbito como el de la trascendencia, pero orientar la interpretación en ese sentido equivaldría a mutilarla porque lo que el hombre no alcanza a ver no está sólo en el más allá, está en primer lugar en el hombre mismo, en el cada uno que reflexiona sobre su propio sentido y también, y quizá con un dolor todavía más intenso, en la comprensión del otro y en ser comprendido por ese otro que se nos aproxima. En este sentido me iluminan las palabras de Ignacio, el protagonista de *En la ardiente oscuridad,* que, cuando se proponen buscarle una novia como solución a su amargura, dice con el tono más rotundo:

"No necesito una novia. ¡Necesito un 'te quiero' dicho con toda el alma!" "Te quiero con tu tristeza y tu angustia; para sufrir contigo, y no para llevarte a ningún falso reino de la alegría". (Obra Completa, Espasa Calpe, 1994, vol. I, p. 89).

Si ahora recordamos que en *La tejedora de sueños* Euriclea, la nodriza, es ciega a pesar de que en Homero veía, tengo la impresión de que el motivo radical que hace a Buero introducir esta variante es el hecho de que Euriclea tiene una sensibilidad que destaca en su medio. Podríamos hablar también del ciego de *Un soñador para un pueblo,* el vendedor de *El Gran Piscator de Salamanca* y de el *Diario Noticioso, Curioso y Erudito,* de quien Esquilache llega a decir al final de la obra:

"Ese ciego insignificante llevaba el destino en sus manos. Nada sabemos. Tan ciegos como él, todos..." (O. C., Vol. I, p. 836).

Parece también aquí que es una especie de exceso de visión lo que nos descubre una ceguera que todos tenemos. Buero expresa así su denuncia disfrazada de símbolo, muchas veces repetido y siempre distinto, quizá el símbolo generador de toda su creación dramática. La muchedumbre organizada contra Esquilache rompe todos cuantos faroles encuentra a su paso, hasta dejar a la ciudad a oscuras; es la respuesta a las inquietudes de un ministro que tuvo la audacia de soñarnos como pueblo despierto, cultivado.

El ladrillazo que rompe la farola en *Las trampas del azar* tiene un alcance significativo, representa un acto que obliga a pensar nuestra cultura desde esa lucha controvertida entre luz y tinieblas, entre iluminismo y oscurantismo que nos configura.

Pedro Briones en *Las Meninas,* casi ciego, adivina el mensaje que el cuadro proclama:

"Un cuadro sereno: pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea estos seres comprenderá lo irremediablemente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana lo advertirá con espanto... Sí, con espanto, pues llegará un momento, como a mí me sucede ahora, en que ya no sabrá si es él el fantasma ante las miradas de estas figuras... Y querrá salvarse con ellas, embarcarse en el navío inmóvil de esta sala, puesto que ellas lo miran, puesto que él está ya en el cuadro cuando lo miran... Y tal vez, mientras busca su propia cara en el espejo del fondo, se salve por unos momentos de morir. (Se oprime los ojos con los dedos.) Perdonad... Debería hablaros de los colores como un pintor, más ya no puedo. Apenas veo... Habré dicho cosas muy torpes de vuestra pintura. He llegado tarde para gozar de ella." (O. C., vol. I, pp. 892-893).

También el ciego psíquico de *Llegada de los dioses* puede entenderse como una alusión a que esa divinidad que no posee, porque los dioses que llegan son seres humanos, es una divinidad que requiere más que nada hacerse conscientes de la propia ceguera.

A partir de la metáfora de la ceguera descubrimos otra metáfora, la metáfora de la luz, una de las más usadas en occidente, hacia la que tienden casi todos los conflictos con la ceguera presentados por Buero. De lo que se trata es de realizar los mayores esfuerzos para ver con ojos propios y no con prejuicios ni directrices preestablecidas nuestra propia condición. La oscuridad nos envuelve y de ahí la propuesta última que podemos encontrar en las obras de Buero y que yo en otras páginas he calificado de "voluntad de luz". El inagotable símbolo de la ceguera que Buero Vallejo trae tantas veces a escena quizá sea algún día estudiado en profundidad por los filósofos y así podremos aprender a ver de una manera diferente, con nuevos alcances.

Ser ciego, aparte de que se posea o no el sentido de la vista, aparte de que se vea o no el entorno en el que el hombre discurre, expresa uno de los mayores conflictos de la condición humana.

Calderón y Bue

[Alfredo Rodríguez López-Vázquez]

Un azar concurrente ha hecho que Buero Vallejo salga de escena el año en que conmemoramos el cuarto centenario del nacimiento de Calderón. Si entendemos ese azar como una invitación para la mirada tal vez esto nos permita encontrar algunos puntos de contacto entre la estética del gran autor barroco y la del dramaturgo de la escalera y el laberinto.

Que la obra calderoniana le sirvió a Buero como motivo, y tal vez eje de reflexión, lo confirma la documentación que conocemos. Es el caso de una entrevista con Ángel Fernández-Santos, hace ya más de tres decenios, en donde Buero afirmaba: "no puedo disgregar la cara externa, la del individuo en cuanto ser situado en unas coordenadas históricas y sociales determinadas, de la cara interior, la del individuo en cuanto enigma ontológico. Estas dos caras han sido siempre ingredientes de toda dramaturgia que merece ese nombre. Incluso en determinados dramaturgos que hacían teóricamente bascular la alternativa hacia uno sólo de esos dos polos, la combinación seguía existiendo y los dos polos de la alternativa seguían en juego, pese a que uno de ellos predominase. Y hay veces en que el predominio de una de las dos caras se da en una determinada obra y el predominio de la otra cara se da en otra obra del mismo autor. Yo suelo poner siempre el ejemplo de Calderón, quien carga sobre la cara exterior del individuo la mayor parte de *El Alcalde de Zalamea* para cargar sobre el enigma ontológico en *La vida es sueño."*

Podemos suponer que el trasfondo ontológico de Lázaro está sustentado en elementos dramáticos de raíz mítica. Tal como sucede en la obra de Calderón.

Lo que Buero llama "el enigma ontológico" tiene sin duda que ver con las condiciones existenciales del protagonista, que, en el caso de Segismundo aparecen definidas desde su primer monólogo por una expresión de raíz mítica: "monstruo de su laberinto". Como es sabido, hay un momento en el devenir dramático de los personajes de distintas obras calderonianas (no sólo de *La vida es sueño)* en el que se encuentran en un "confuso laberinto" donde la razón no puede "hallar las señas". De hecho Segismundo aparece, vestido de piel animal, como un Minotauro que debe resolver su propio enigma ontológico. Ese enigma, en donde la memoria, la realidad y el sueño se confunden, tiene que ver con el que una mujer, Rosaura, primero en hábito de mujer y luego en hábito de hombre, primero con el nombre de Astrea y luego con el de Rosaura, proporcione a Segismundo vivencias que le hacen desconfiar sobre la realidad y los datos de los sentidos. En síntesis, las bases ontológicas que dan profundidad al personaje y lo hacen trascender su propia historia o anécdota personal. La inevitable sospecha crítica, a la vista de que Buero ha reflexionado sobre este problema ontológico, que tiene que ver con la consistencia dramática del personaje, tanto en su vertiente exterior como interior, es que debe de haber algunos elementos de composición dramática que han podido guiar, consciente o inconscientemente a Buero para plantear también el enigma ontológico de Lázaro en su laberinto. No hablamos, naturalmente, del plano exterior, sino de los enlaces que establecen lo interior y lo exterior para proponer un terreno simbólico que sirve como soporte a la historia del librero demócrata encerrado en la librería "El laberinto". Dado que el nombre de Lázaro resulta especialmente simbólico, y alude a algún tipo de resurrección o renacimiento, tras una experiencia claustral, y que Amparo es un nombre igual de revelador, podemos suponer que el trasfondo ontológico de Lázaro está sustentado en elementos dramáticos de raíz mítica. Tal como sucede en la obra de Calderón.

En cuanto a la fluctuación entre la memoria y la realidad parece claro que hay homología entre el Segismundo del tercer acto y el personaje de un Lázaro que rememora de dos formas distintas unos hechos antiguos. Tanto Lázaro como Segismundo establecen la dudas como ámbito existencial para reconstruir su experiencia. Lázaro necesita a Amparo para darle contenido a esa Silvia que ha reaparecido en su presente dramático, aunque no esté como personaje en el elenco de actores que ocupan el espacio físico de la librería, del mismo modo que Segismundo necesita la

aparición de Rosaura en el tercer acto con esa doble condición, varón y mujer a la vez, que le obligan a Segismundo a decidir sobre los contenidos de la experiencia y sobre la ética de la acción. Esto es: en el subsistema de articulaciones entre la ética y la experiencia el problema ontológico de Lázaro presenta homologías respecto al de Segismundo.

También en el tratamiento simbólico de los espacios, que en *La vida es sueño* es muy acusado, y ejerce una fascinación sobre el imaginario colectivo, hay indudables homologías. Como observa Mariano de Paco en su edición de la obra, "dentro de la pluralidad de espacios en los que se divide el escenario de *Lázaro en el laberinto,* uno posee un acusado valor simbólico, igual que lo tuvieron la escalera en *Historia de una escalera,* la azotea de *Hoy es fiesta* y el semisótano de *El tragaluz*. El banco público, en el que espejean los brillos del agua de un invisible estanque, es el lugar ideal de la paz y del conocimiento (...) en este sitio "prodigioso" descubierto por Silvia en el pasado, se goza de un idílico bienestar y reside la posibilidad de encontrar en los reflejos del agua un lenguaje más cierto que el de los sueños de Fina. Es aquí donde Coral querría pasar a una dulce inacción ante los inconvenientes y esfuerzos de la vida" (pág. 31). Es Mariano de Paco quien alude a los sueños y la vida en este fragmento. Si no interpreto mal una característica del dilema ontológico de Segismundo, la reaparición de Rosaura en el tercer acto lo sitúa ante una duda ética: el olvido que proporciona el sueño o la lucha que representa la vida. El engarce entre estas situaciones llega, en la obra de Buero, al uso y repetición de configuraciones léxicas homólogas a las de Calderón. Por ejemplo: "—...esos laberintos de la conciencia en que nos metes" (p. 109) "Pero en los laberintos hay que entrar para salir de ellos, Amparo». (109) "—Intento meterte en tu propio laberinto, para que salgas de él, naturalmente" (110). A partir de este diálogo entre Amparo y Germán, entendemos muy bien el diálogo ulterior entre Lázaro y Amparo, en esta misma "Parte Segunda". Amparo asume frente a Lázaro el papel de Rosaura frente a Segismundo; las ideas del doble y la mitad, que exponen Amparo y Lázaro para establecer su relación, resultan muy próximas a las que desarrolla Rosaura en su monólogo. Amparo, que ocupa el espacio y el lugar de Silvia en el pasado, es como Rosaura, que antes ha sido Astrea en el universo mágico del palacio de Basilio. La impregnación calderoniana del pasaje resulta evidente en un espléndido párrafo de Lázaro, que recoge la retórica conceptual de Segismundo:

"Lázaro. Ya he pensado en eso, y saberlo no aclararía nada. Si me recordé valiente, pude imaginarlo porque quise ocultarme la verdad de mi cobardía. Y si fue mi cobardía lo que recordé antes, tal vez la imaginé, porque, a pesar de haberme portado bien, el miedo a no haberlo hecho se apoderó de mi cabeza, debilitada por la enfermedad...". Los dilemas ontológicos en los que viven los personajes de ambas obras tienen así su expresión lingüística en un modo de expresarse que mezcla la lógica y el laberinto, Dédalo y el Minotauro. Esto pasa en los personajes femeninos y en los masculinos, como en esta breve réplica de Amparo: «-Si hubieses querido verdaderamente a Silvia, habrías recordado siempre lo que hiciste. Si fuiste cobarde, para tu remordimiento; si fuiste valiente, para tu consuelo. Tú creíste quererla, como crees quererme a mí. Pero ninguno de esos dos sentimientos me parece auténtico" (p. 149).

Esta breve exploración de homologías puede resumirse acudiendo a una expresión de Segismundo, auténtica cifra de la angustia del conocer y próxima a lo que Lázaro desea y teme en Amparo: "porque no sepas que sé que sabes flaquezas mías". La conclusión es que el teatro de Buero se ordena a partir de una complejidad de elementos que recuperan parcialmente las formas de moral y conocimiento transitadas ya por el teatro barroco de Calderón. Tal vez sea un buen colofón crítico el anotar esa pervivencia estética en el gran teatro del mundo hispánico.■

Escena de *El tragaluz*. Teatro Bellas Artes, Madrid. 1967.

ro en el laberinto

Foto: Chicho.

Escena de *Lázaro en el laberinto*. Teatro Maravillas, Bilbao. 1986.

Escena de *La Fundación*. Teatro Fígaro, Madrid. 1974.

Foto: Manuel Martínez Muñoz.

Buero Vallejo y la tradición

[Luis Iglesias Feijoo]
Universidad de Santiago de Compostela

La muerte de Antonio Buero Vallejo ha puesto punto final al desarrollo de una obra impar. Con él desaparece una parte fundamental de la historia del teatro español que se extiende a lo largo de la segunda mitad de este siglo XX que ahora termina. No fue él el único que merece atención en ese periodo, pero si buscamos un nombre que destaque como representativo, el suyo se impone con la solidez de la evidencia, y no es difícil augurar que ese papel se irá acrecentando con el paso de los años.

Vista ya en conjunto y embargados aún por la dolorosa certidumbre de que su producción no se verá incrementada por

nuevas aportaciones, por lo que se presenta ya cerrada y definitiva, se nos descubre con el carácter de monumento que nos habla de lo sucedido en la dramaturgia española durante los últimos cincuenta años.

Para encarnar ese rasgo de obra emblemática de una época, no basta con aludir a su extensión, pues, aunque no escasa, no se extiende más allá de la treintena de dramas; muchos otros escritores podrían presentar un currículum más nutrido. Si el teatro de Buero alcanza el especial carácter de portavoz que encarna su tiempo, lo hace por una doble condición, no siempre fácil de conseguir: la de haber sabido responder a las inexpresadas demandas del presente y la de entroncar a la vez con el oculto fluido de la tradición.

Del primer rasgo es posible que se hable por extenso en estos días cercanos a su desaparición, pues hace mucho que su palabra dramática había conectado con las exigencias del hombre de hoy. Para expresarlo con los términos de un poeta que amaba, Buero supo estar "a la altura de las circunstancias". Él asumió la experiencia que supone haber sufrido en propia carne tragedias que fueron mucho más que personales y que superaban incluso los límites españoles, para convertirse en cifra simbólica del individuo en la actualidad, azotado por un cúmulo de problemas que le trascienden, pero de los que es asimismo el último responsable. De ahí que encontrara en el terreno de lo trágico ancho campo en el que formular sus experiencias estéticas.

Pero además, desde el principio hasta el fin, Antonio Buero Vallejo se propuso que éstas arrancaran de planteamientos que fueran accesibles a su auditorio. Convencido de que en momentos oscuros, en los que el simple diálogo parecía haberse convertido en una difícil conquista cívica, se imponía hablar y no callarse, él tuvo la pretensión de hacerse entender. Sin renunciar al componente de investigación estética que el arte siempre supone, no quiso perderse en el territorio del puro divertimento formalista, pues los tiempos no estaban para juegos ni frivolidades. Por ello, buscó el entronque con la tradición.

Ahora bien, todo artista digno de tal nombre crea su propia tradición, la reinventa y la hace suya, a no ser que se trate de un mero epígono. Y ése, desde luego, no era el caso de Antonio Buero. Con todo, la crítica y parte del público pudo errar al principio, al situarlo dentro de un horizonte que en apariencia le daba sentido. Quienes asistieron a su primer estreno y creyeron ver en él el resurgimiento de las fórmulas del sainete intuían una verdad que lo era sólo a medias. Nada más ajeno a la indagación teatral de Buero que los modos casticistas y ese benévolo paternalismo con que suele presentarse la imagen popular en el género sainetesco. Lo que sí estaba presente, en cambio, era el deseo de entroncarse con la línea del drama realista español y europeo, que había recorrido ya un amplio camino desde sus inicios en la Europa del siglo XVIII. En ese marco, Buero se acercó a su versión más evolucionada, que tiene en Ibsen, a fines del XIX, un representante eximio. La propuesta de un realismo simbólico de claro alcance social y combativo que el noruego había formulado con notable escándalo de la Europa burguesa fue la que más atrajo al dramaturgo español. Nada extraño, por otra parte, cuando por un camino paralelo, un autor coetáneo como Arthur Miller estaba haciendo lo mismo en una sociedad muy diferente.

Esta tradición inmediata es la que explica también que sus obras de la primera etapa fueran a veces calificadas de benaventinas, como si emparentasen con una de las especificaciones del teatro realista, la encarnada por don Jacinto, con la que, en verdad, no mostraba muchos puntos de contacto. Dentro de la escasa generosidad con la que una parte de la crítica lo trató en un principio, se quería señalar una rama que en los años cincuenta gozaba ya de escaso atractivo, en vez de aludir al gran tronco común del realismo teatral, del que partía.

Con todo, la evolución incesante de la dramaturgia bueriana, nunca satisfecha con el mero repetirse de una fórmula afortunada, dejó también atrás ese modelo, para insistir con propuestas cada vez más dinámicas en el terreno de la exploración de los modos de estructurar el relato teatral, fuese por la vía del retablo histórico —iniciada en 1958 con *Un soñador para un pueblo*—, fuese por la de apostar por la inclusión en el centro de la escena de un narrador dramático, hasta llegar a experimentar con el uso del punto de vista en el teatro.

Sin renunciar al componente de investigación, no quiso perderse en el territorio del puro divertimento formalista, pues los tiempos no estaban para juegos ni frivolidades. Por ello, buscó el entronque con la tradición.

Escena de *Un soñador para un pueblo.* 1958.

Sus obras de los últimos cuarenta años caminan por esos senderos, no por el gusto de realizar ensayos en el vacío, sino porque le parecieron los métodos más oportunos de profundizar en los sombríos abismos del espíritu humano. La dimensión social y política de sus dramas se incrementó, pero ello no supuso el abandono de la preocupación filosófica que también le inquietaba. Sus dos primeras obras, *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad,* parecían disociar ambos componentes, centrada la primera en los problemas colectivos, mientras que la segunda intensificaba los metafísicos.

Sería muy fácil probar cómo ya en aquellas dos primeras muestras ambos planos se conjugaban, con la obsesión por el tema del tiempo en una y por las resonancias políticas de la "institución" para ciegos de la otra. Pero también es claro que la fusión de las dos dimensiones alcanza mayor perfección en obras posteriores. Acaso sea *La Fundación* la obra que mejor lo consigue. Y probablemente no es casual que ella nos muestre asimismo, con total evidencia, su voluntad de arraigo en la tradición española.

En efecto, en Buero Vallejo hay una muy clara ascendencia cervantina, que a lo largo de toda su trayectoria recorre sus escenarios dotándolos de un aura de idealismo a veces utópico, pero siempre entregado en la propuesta del sacrificio y la ayuda en beneficio de los demás. Esa solidaridad puede cobrar ribetes alucinados, como en *Mito* o en el proyecto al que consagran sus vidas los investigadores de *El tragaluz.* El choque con la dura realidad recrea también a menudo los golpes que el generoso soñador de La Mancha recibe en la obra cervantina.

Con todo, *La Fundación,* recientemente repuesta, permite calibrar asimismo el parentesco de Buero con otro autor de nuestro pasado clásico, pues sería muy difícil entender lo que en ella pasa sin ver a contraluz la silueta de *La vida es sueño.* Ahora que estamos en el año del centenario de Calderón, que ha venido a coincidir con este fatídico 2000 que nos recordará para siempre la muerte de Antonio Buero Vallejo, cabe evocar que él mismo alguna vez aludió como antecedente suyo, al menos en idea inspiradora, al doble plano que también atañe a nuestro clásico del Siglo de Oro, pues además de las resonancias metafísicas que asedian a Segismundo, está en la obra el problema político del gobierno del Estado, como en la producción calderoniana está asimismo presente el problema social en *El alcalde de Zalamea,* que nos recuerda la impronta que ese tema tiene en el teatro de nuestro autor.

Hoy recordamos el conjunto de la obra de Antonio Buero Vallejo y se nos aparece como un clásico de nuestro tiempo. Ante la desaparición de su persona, nos refugiamos en el recuerdo, pero con la seguridad de que sus escritos perdurarán, como ejemplo de un modo español de presentar los problemas del hombre a finales del segundo milenio. Vista desde el final, nos queda el consuelo de que su palabra se elevó para dar testimonio de verdad y de belleza en un tiempo en que no era fácil ni cómodo hacerlo. Por eso Buero Vallejo seguirá vivo mientras alguien lea y represente las obras con las que consiguió asegurar la tan precaria continuidad de la historia del teatro español, amenazada en algún momento por vendavales que parecían aventarlo. Él supo conectar con la mejor tradición para proyectarla hacia el futuro. De otros es ahora la tarea de seguir haciendo lo mismo. Pero el regalo que supone su teatro nos permite confirmar lo que el viejo abuelo Horacio proclama desde el fondo de los siglos: *Non omnis moriar.* No todo morirá, mientras exista alguien deseoso de hallar en escena una palabra verdadera.■

Adaptaciones

del teatro de Buero Vallejo a cine y televisión

[Alfredo Castellón]

Mientras preparaba la filmografía de Buero, recordé la tarde en que le ofrecí el papel protagonista de mi programa "Mirar un cuadro". Pensé en él, no sólo como escritor sino también como pintor, a sabiendas de que su mirada se posaría sobre el cuadro con la sabiduría y el rigor que en toda su creación había desarrollado, y así fue. Su elección recayó en *El bufón don Juan de Austria,* de Diego Velázquez de Silva. Habló del realismo del pintor y lo comparó con el de Cervantes, reflexionando, al fin, sobre lo que el realismo hispano entraña. También recordó a Don Quijote, "ese soñador de alucinaciones" y citó a algunos de los personajes velazqueños, soñadores también, en su "recóndita locura", incluyendo a los protagonistas de *Las Meninas,* en cuyos ojos se "agazapan quién sabe qué extraños anhelos". Y, tras el análisis histórico-literario, profundizó en la pintura, con la aguda mirada del pintor y crítico de arte que nunca dejó de ser.

Al terminar la grabación, nos quedamos charlando; y de *Las Meninas,* cuadro, pasamos a la obra que, con el mismo título, había estrenado; primero en teatro y después en televisión. Le pedí, entonces, su opinión sobre el teatro en televisión y, más concretamente, sobre las adaptaciones de sus obras que, en 1982 (fecha de la entrevista), ya eran numerosas. No parecía muy entusiasmado con los resultados, y le preocupaba más la fidelidad al texto y la calidad de la representación que los niveles de audiencia. Tampoco de las adaptaciones cinematográficas que se habían realizado hasta esa fecha, estaba muy satisfecho. El teatro seguía siendo para él "ese arte verbal contenido en un espacio restringido" con esa cuarta pared abierta a la mirada de un público tangible que siente con la palabra dramática. "La misión de una obra teatro —diría él— es reflejar la vida para hacernos meditar y sentir".

La palabra es tan fuerte en las obras de Buero que deja muy pocas posibilidades para una adaptación donde se equilibre esa fuerza oral del texto dramático con la plasticidad de la imagen. Cualquier intento de parcialidad (planificación) que aleje la obra de la totalidad de la escena, la hace perder fuerza e incluso calidad. Teatro, cine y televisión tienen un tempo, un espacio e incluso un tratamiento textual diferentes.

No obstante, Buero, hace tan sólo un par de años, en un homenaje que le ofreció el colectivo de autores de teatro, me habló con un cierto entusiasmo de *Esquilache,* versión cinematográfica de *Un soñador para un pueblo* que había dirigido Josefina Molina.

Pero la televisión, pienso yo, puede servir con más fidelidad al teatro que el cine. Tiene un lenguaje más estático, más próximo y no sólo por el clásico "primer plano", que algún estudioso lo ha definido como el paradigma de la pequeña pantalla, y que yo niego. En televisión, como en el teatro, funcionan muy mal las metáforas, la elipsis, las sugerencias visuales y, a veces, hasta ese primer plano tan ponderado.

Quizá el intento de *Esquilache* deje una puerta abierta a futuras adaptaciones audiovisuales de los textos de Buero. Por ejemplo, *El Tragaluz.* Yo pienso que es una obra que contiene sugerencias visuales muy claras que permitirían una buena adaptación cinematográfica. De hecho, la existencia de esos dos narradores, o investigadores del futuro, que tanto censuraron en su estreno teatral, serían un referente a considerar ya que, a través de ellos, se podría situar la obra en escenarios diferentes y lograr un rompimiento de la linealidad, expresiones simultáneas, etc. Pero, así como para una adaptación al cine la veía factible, no así a televisión, y no por su lenguaje, sino por los inconvenientes colaterales que ese medio tenía cuando me planteé la posibilidad de realizarla.

Y es que la televisión estatal de mi época era muy dirigista y no permitía realizar trabajos demasiado cuidados. De ahí que yo no estuviera nunca plenamente satisfecho de mis trabajos y, por consiguiente, poco animado a afrontar, en esas condiciones, un texto de Buero; a sabiendas de que no iba a lograr la perfección que yo deseaba y que él, sin duda, esperaba de mí. Tal vez eso justifique que, siendo mi admiración y cariño hacia él tan evidente, ahora no figure ninguna realización mía entre las que a continuación enumero en su videofilmografía.

Cine

Historia de una escalera
NACIONALIDAD:
Española.
DIRECTOR:
Ignacio Ferres Iquino.
INTÉRPRETES:
Maruchi Fresno,
Juny Orly.

Madrugada
DIRECTOR:
Antonio Román.
INTÉRPRETES:
Zully Moreno,
Antonio Prieto.

En la ardiente oscuridad
NACIONALIDAD:
Argentina.
DIRECTOR:
Daniel Tinaire.

Luz en la sombra
NACIONALIDAD:
Argentina.
DIRECTOR:
Daniel Tinaire.
INTÉRPRETES:
Mirta Legran,
Lautaro Murua.

Esquilache
NACIONALIDAD:
Española.
DIRECTOR:
Josefina Molina Reig.
INTÉRPRETES:
Fernando Fernán-Gómez,
José Luis López Vázquez.

Televisión

Hoy es fiesta
1970
DIRECTOR:
Alberto González Vergel.
INTÉRPRETES:
Berta Riaza, Tota Alba, Julio Núnez, José Orjas, Cándida Losada, Tina Sainz, María Luisa Arias. Carmen Rossi.

La tejedora de sueños
1970
DIRECTOR:
José Luis Tafur.
INTÉRPRETES:
María del Puy, Jesús Enguita, Enric Arredondo, Jaime Blanch, Fiorella Faltoyano, Lola Lemos, Antonio Iranzo, José Sancho, Francisco Magallo.

Madrugada
1970
DIRECTOR:
Cayetano Luca de Tena.
INTÉRPRETES:
Mónica Randall, Pablo Sanz, Tomás Blanco, Manuel Díaz, María Isabel Pallares, Nélida Quiroga, Lola Lemos, María Elena Muelas, Mari Paz Ballesteros.

Las cartas boca abajo
1970
DIRECTOR:
Alberto Gónzalez Vergel.
INTÉRPRETES:
José Bódalo, Cándida Losada, Pilar Muñoz, José Luis Pellicena, Manuel Díaz.

Historia de una escalera
1971
DIRECTOR:
Pedro Amalio López.
INTÉRPRETES:
Cándida Losada, Victoria Rodríguez, Francisco Valladares, Nuria Carresi, Fernando Cebrián, Amparo Valle, María Montes, Ricardo Tundidor.

El concierto de San Ovidio
1973
DIRECTOR:
Pedro Amalio López.
INTÉRPRETES:
José María Rodero, José Bódalo, Manuel Galiana, Victoria Rodríguez, Gabriel Llopart, Jesús Puente, Lorenzo Ramírez, Jesús Enguita, Enrique Cerro.

En la ardiente oscuridad
1973
DIRECTOR:
José Luis Tafur
INTÉRPRETES:
Jaime Blanch, Tina Sainz, Luis Varela, María Elena Muelas, Pilar Muñoz, Jesús Enguita, Antonio Acebal, José Luis San Juan, Francisco Cecilio, Almudena Cotos, Ernesto Aura, Francisco Margallo, María Saavedra.

Las Meninas
1974
DIRECTOR:
Manuel Ripoll.
INTÉRPRETES:
Miguel Ángel.
Andrés Mejuto.

La Fundación
1977
DIRECTOR:
José Osuna.
INTÉRPRETES:
Francisco Valladares, Jesús Puente, José María Guillén, Manuel Gallardo, José Caride, Luis García Ortega, José María Álvarez, Francisco Torres.

Hoy es fiesta
1981
DIRECTOR:
Alberto González Vergel.
INTÉRPRETES:
Mercedes Sampietro, Carmen Maura, Verónica Forqué, Queta Claver, Manuel Zarzo, Ana María Ventura, Juan Carlos Naya, Luisa Rodrigo, Alberto Fernández, Blanca Sendino, Raquel Rodrigo, José Luis Fernández, Quique Buero, Alicia Viejo.

El Tragaluz
1982
DIRECTOR:
Merce Vilaret.
INTÉRPRETES:
Emilio Gutiérrez Caba, Carlos Velat, Maife Gil, Felipe Peña, Concha Bardem, Muntsa Alcañiz, Pep Sais, Alfonso Zambrano.

Diálogo secreto
1986
DIRECTOR:
Gustavo Pérez Puig.
INTÉRPRETES:
Manuel Tejada, María Luisa Merlo, Carlos Lemos, Pastor Serrador, Natalia Dicenta.

Madrugada
1989
DIRECTOR:
Mara Recatero.
INTÉRPRETES:
Nuria Torray, Aurora Redondo, Pablo Sanz, José María Caffarel, Victoria Rodríguez, María Luisa Bernal, Alicia León, Pilar Velázquez, Manuel Tejada.

Música cercana
1991
DIRECTOR:
Gustavo Pérez Puig.
INTÉRPRETES:
Julio Núñez, Yolanda Arestegui, Encarna Paso, Miguel Ayones, Fernando Huesca, Encarna Gómez.

Las trampas del azar
1995
DIRECTOR:
Josefina Molina.
INTÉRPRETES:
Encarna Paso, Carlos Ballesteros, Silvia Espigado, Juan Carlos Rubio, Teófilo Calle, José Caride.

Sólo hubo un Buero

UN PAR DE REFLEXIONES SOBRE LA DIRECCIÓN DE LAS OBRAS DE BUERO VALLEJO

Escena de *La doble historia del doctor Walmy*. Teatro Benavente, Madrid. 1976.

[Alberto Fernández Torres]

Pocos autores españoles contemporáneos han estrenado sus obras con la regularidad con la que lo hizo Buero Vallejo a lo largo de su trayectoria. Si se tiene en cuenta que su carrera profesional se prolongó a lo largo de cincuenta años y de una treintena larga de títulos, el fenómeno adquiere proporciones francamente inusuales. Tanto, que no resulta sorprendente que César Oliva advierta en *El teatro desde 1936* que *El terror inmóvil* era, en el momento de publicarse su excelente ensayo,"la única obra del autor inédita en los escenarios"[1].

[1] Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989. p. 237.

No sólo es llamativo que prácticamente toda la producción de Buero haya sido estrenada. Destaca sobremanera, además, la constancia temporal que ha mantenido en su cita con la cartelera. El hecho de que éstas y otras páginas del presente ejemplar de **Las Puertas del Drama** hayan sido elaboradas, por obvias razones de urgencia, pocas fechas después del lamentable fallecimiento del autor impide alcanzar la exactitud estadística que sería deseable. Pero, con los datos que actualmente tenemos entre manos, se advierte que, salvo el periodo de cuatro años que media entre *Aventura en lo gris* y *El tragaluz* (roto, en cualquier caso, por una versión de *Madre Coraje,* estrenada en 1968 en el teatro Bellas Artes de Madrid); el de tres que separa *Caimán* de *Diálogo secreto;* y el de algo más de cinco que se registra entre *Música cercana* y *Las trampas del azar,* no llegan nunca a tres los años en los que Buero está ausente de la cartelera madrileña en sus cinco décadas de trayectoria profesional. Y nótese que en esta estimación sólo se tiene en cuenta los estrenos o reposiciones que, por la importancia de los equipos profesionales que los llevaron a cabo, resultan especialmente relevantes.

Muchos estrenos, pocas reposiciones

El tema de las reposiciones también ofrece algún rasgo sorprendente. Si seguimos ciñéndonos a los montajes profesionales relevantes, apenas media docena de títulos de la larga producción de Buero fue "revisitada" años más tarde de su estreno inicial; y, hasta donde los datos disponibles muestran, rara vez en más de una ocasión.

Por añadidura, se trata, en su mayor parte, de obras cuya primera cita con el escenario se produjo en la década de los 60 *(El concierto de San Ovidio, El tragaluz, El sueño de la razón...).* Los títulos posteriores, salvo el reciente caso del montaje de *La Fundación* por el Centro Dramático Nacional, pocas veces han vuelto a atraer la atención de los elencos profesionales más conocidos.

Y, si acudimos a los datos relativos a las reposiciones debidas desde 1985[2] a compañías menos famosas, menos asentadas o, incluso, semiprofesionales, encontramos también, sobre todo, títulos de los años 50 ó 60: amén de los antes citados, *Historia de una escalera, Hoy es fiesta, Madrugada, La tejedora de sueños, Un soñador para un pueblo...* En este terreno, a mayor abundamiento, aunque es relativamente frecuente que estas obras de Buero sean abordadas por este tipo de compañías y grupos de teatro, lo cierto es que no se trata de un fenómeno que ocurra de forma abrumadora: entre 1985 y 1991, Buero fue el décimo autor español vivo más estrenado por compañías profesionales o semiprofesionales, pero con un número total de montajes (apenas trece en el conjunto del período) inferior al de otros escritores nacionales de mucho menor peso o trayectoria.[3]

Un rasgo más atrae la atención en el listado de estrenos: la peculiar sucesión temporal de los directores, que da la impresión de haber obedecido a un fenómeno de "oleadas". A un período Luca de Tena, sigue un período De la Torre, un período Tamayo, un período Osuna, un período Pérez Puig...

En efecto, y sin ánimo alguno de exhaustividad, a los primeros estrenos dirigidos por Cayetano Luca de Tena *(Historia de una escalera, La tejedora de sueños),* intercalados por montajes de Tamayo para giras por América del Sur *(En la ardiente oscuridad, Historia de una escalera)* y de Luis Escobar *(En la ardiente oscuridad),* siguen estrenos de Claudio de la Torre *(Irene o el tesoro, Hoy es fiesta);* nuevamente Tamayo *(Un soñador para un pueblo, Las Meninas);* después, un largo ciclo de José Osuna que va de *El concierto de San Ovidio* a *La Fundación,* pasando, entre otras, por *El tragaluz;* a continuación, Alberto González Vergel *(La doble historia del Dr. Valmy, Jueces en la noche);* y, finalmente, tras el *Caimán* de Manuel Collado, un amplio grupo de montajes bajo dirección de Gustavo Pérez Puig (que van desde *Diálogo secreto,* hasta *Misión al pueblo desierto),* interrumpidos por estrenos o reposiciones individuales de Miguel Narros, Antoni Tordera, Joaquín Vida, Manuel Canseco, Juan Carlos Pérez de la Fuente...

[2] Centro de documentación teatral. Anuarios Teatrales. Madrid: vols. publicados entre 1985 y 1997.

[3] Fernández Torres, Alberto. "De autores y estrenos". Madrid: Revista de la ADE n.º 37-38, julio 1994. p. 151-157.

Un solo camino

¿Adónde se puede llegar con esta especie de recuento fenomenológico? A la inquietante sensación de que, teatralmente, hemos conocido mucho a Buero; pero sólo a un Buero.

Repase el lector mentalmente la nómina de los directores que han llevado las obras del autor a los escenarios. Es obvio que hay notables diferencias de sello y estilo entre José Tamayo y José Osuna, por citar sólo a dos de ellos. Pero, con el debido respeto a la larga y experimentada trayectoria profesional de todos los antes citados, parece claro que casi todos ellos pertenecen, con las excepciones que se quiera, a lo que podríamos denominar el *mainstream* de la dirección teatral: profesionales muy asentados en la cartelera madrileña y que han abordado con versatilidad, a lo largo de su carrera, títulos de autores de muy diversa confesión estética; pero en cuya labor se advierte una determinada concepción del respeto al texto y de la dirección de actores, una cierta impronta realista, una contención del juego escénico...

Si el lector lo prefiere, las señas de identidad de esa lista se perciben con mayor nitidez cuando se piensa en los directores —también muy asentados y versátiles— que se hallan llamativamente ausentes de ella, especialmente en las dos últimas décadas de la trayectoria de Buero. Con la única excepción, prácticamente, de Narros, Tordera y Pérez de la Fuente, no encontramos en ese listado profesionales que se caractericen, de manera significativa, por la mayor audacia o innovación de sus propuestas escénicas o del trabajo dramatúrgico que realizan sobre los textos a los que se enfrentan.

¿Era y es posible "otra manera" de entender escénicamente la obra de Buero? El estricto sentido común aconseja pensar que, si la tendencia a ofrecer una visión casi unívoca de su producción se ha mantenido con escasas excepciones a lo largo de cinco décadas, será porque ésa, y no otra, era la forma más acertada de hacerlo, la más ajustada a las posibilidades contenidas en sus textos.

Sin embargo, si uno piensa en algunas de los recursos habituales en las piezas de Buero (los frecuentes *flash backs* y saltos de tiempo, los espacios paralelos, las taras físico-morales de buena parte de sus personajes, los ambientes históricos, los ambientes localizados "en ninguna parte", las escenas que materializan la vida interior de los personajes, las alusiones a lo que se ve y no se ve, la simultaneidad de puntos de vista, etc.), no puede dejar de preguntarse si no serían posibles otras propuestas escénicas que nos ofrecieran un Buero más abierto, menos definido, menos explícito, más arriesgado...

Escasas reposiciones de sus obras que puedan considerarse como estéticamente alternativas; montajes razonablemente dotados de recursos, pero concentrados en un número relativamente reducido de productoras (Español, María Guerrero, Progesa, Forma y Cultura...) y en torno a una corriente relativamente homogénea de directores... Resulta difícil sustraerse a la impresión de que o bien el teatro de Buero Vallejo sólo tenía escénicamente una "cara" posible (rica y profunda, pero sólo una), o sólo se nos ha dado conocer una de las posibles maneras de visualizarla.

No se responsabilice de ello, en cualquier caso, a los profesionales y productores que sí llevaron sus textos a los escenarios. Ellos hicieron su trabajo. Son otros los profesionales que podrían dibujarnos otras "caras" del teatro de Buero... salvo que debamos considerar su silencio como una manera implícita de dar respuesta a este interrogante.■

Resulta difícil sustraerse a la impresión de que o bien el teatro de Buero Vallejo sólo tenía escénicamente una "cara" posible (rica y profunda, pero sólo una), o sólo se nos ha dado conocer una de las posibles maneras de visualizarla.

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. http://www.aat.es

A fines de 1994, con motivo de la aparición de sus *Obras Completas*, Blanca Berasategui me encargó una entrevista con Antonio Buero Vallejo para *El Cultural* de *ABC*. Pude grabar entonces una larga conversación de la que se publicó un extracto. Jesús Campos me ha pedido que rescate para nuestra revista parte de aquel material y me presto a ello gustosamente, en memoria del maestro y del amigo. La entrevista que ahora se publica recoge, pues, parte del material publicado e incorpora momentos inéditos.

CHARLANDO CON BUERO

Una entrevista de Fermín Cabal

En su casa de General Díaz Porlier, que fue también la de sus padres, y donde Antonio Buero Vallejo ha visto transcurrir la mayor parte de su vida, me recibe el ilustre escritor y académico ataviado con una sencilla bata de paño gris. Al ver a Gonzalo, el fotógrafo que me acompaña, da un respingo y parece contrariado. Lo del fotógrafo no entraba en sus cálculos y se ve obligado a cambiarse con rapidez, mientras se colocan los focos y la cámara. Pocos minutos después, aparece con un traje muy correcto y la botella de whisky con la que va a convidarnos. Él, en cambio, promete que beberá sólo leche, y, en efecto, se sirve un largo vaso del blanco elemento. Al tomar asiento, descubro que lleva unas cómodas chanclas. "Las zapatillas no salen en las fotos", dice, disculpándose con el aire socarrón de quién le da poco valor a estas cosas.

F.C. Parece que te encuentras en plena forma: tu obra *Las trampas del azar* llega a Madrid dentro de unos días,

después de una larga gira, y el estreno va a coincidir con la aparición de tus *Obras Completas.* Ya sé que en peores te has visto, pero supongo que estarás nervioso...

A.B.V. No creas. Te va a parecer vanidad, pero te aseguro que no lo estoy en absoluto.

F.C. Ya no temes al fracaso.

A.B.V. Es que yo no fracaso. Mis obras podrán ser mejores o peores. Como les ocurre a las de Shakespeare, dicho sea de paso. Pero siempre tienen algo salvable, nunca son un completo disparate. Aunque no falte quien así lo sostenga. Te diré que en los últimos años mis obras han sido... vapuleadas.

F.C. Un escritor tiene épocas más creativas que otras... De hecho, tú antes escribías a veces dos obras al año, y en los últimos tiempos te prodigas mucho menos...

A.B.V. Las circunstancias personales influyen mucho y yo estoy, vamos a ser sinceros, decepcionado. De muchas cosas. Y eso hace que entre una obra y otra crezca la pausa, pero tampoco es ése el único motivo. Esta misma obra, por ejemplo, se tenía que haber estrenado en enero del año anterior. Y si no ha sido así, no es por mi culpa.

F.C. Acaban de publicarse tus *Obras Completas,* que ya son incompletas porque no incluyen este último estreno, *Las trampas del azar.* Muchos lectores se llevarán una sorpresa viendo que contienen una buena cantidad de poemas, un aspecto de tu carrera de escritor no muy conocido...

A.B.V. Como muchas personas, quizá la mayoría de los seres humanos, yo también he cedido a la tentación de hacer versos. Empecé en los tiempos escolares y en algún momento llegué a escribirlos con cierta regularidad...pero no puedo decir con propiedad que sea poeta, si acaso, poeta de domingo....

F.C. ¿Dirías lo mismo de la pintura? Porque también en ese terreno has roto unas cuantas lanzas...

A.B.V. No, no,...La pintura es distinto. La pintura ha sido mi vida, o por lo menos mi vocación, bueno, la que yo creía mi vocación durante buena parte de mi vida. Porque aunque yo escribiera desde los nueve años, cosas de críos, quizá un juego, yo en realidad creía ser pintor y pintaba. Y en ese terreno creo que he sobrepasado lo de "pintor de domingo",...hasta que tomé la decisión de dejarla.

F.C. ¿Tomaste la decisión o la fuiste dejando sin darte cuenta?

A.B.V. Fue una cosa meditada, consciente, aunque naturalmente no fue cosa de un día. Pero yo sabía que la estaba dejando.

F.C. Entonces, ¿es cierta esa legendaria capacidad de Buero para tomar decisiones? ¿De dónde te viene esa tenacidad? ¿Eras así ya de niño?

A.B.V. Tampoco creo que sea para tanto... He dejado de fumar, eso sí, y seguramente ha sido una decisión saludable... Sí creo ser una persona....de carácter, y no me considero pusilánime, pero trato de regirme por un estricto sentido de justicia. Quizá no siempre lo consiga, pero he sentido desde muy pronto ese impulso, probablemente por influencia de mi padre, un hombre muy humano, pero muy recto, al que me sentí siempre muy unido.

F.C. Esa pasión por la justicia ha tenido consecuencias a veces muy dolorosas en tu vida... La locura de la guerra civil afectó profundamente a tu familia, tu padre fusilado por los republicanos, tú condenado a muerte y encarcelado por los militares franquistas... Y sin embargo, has permanecido fiel a tus ideas de juventud en unos tiempos que, al menos últimamente, invitaban a la decepción...

A.B.V. Mis ideas no son exactamente las de mi juventud, eso sería imposible... En esos años de la guerra civil yo creía profundamente en un socialismo radical con la pureza que da la juventud. Hoy conservo una orientación que yo llamaría... de progreso, de creencia en que la justicia hay que conquistarla, y defenderla, aunque naturalmente las cosas son más complejas, no en vano se viven los años. Pero mi vida, y mi obra, siguen siendo fieles a esa idea de justicia, de rectitud, que nos inculcó mi padre.

F.C. Aunque tu obra, como dices, responda a esas preocupaciones éticas, no puede decirse, al menos a mí no me lo parece, que sea una obra, digamos, ideológica. Quiero decir, a diferencia de otros escritores de tu generación que han hecho una obra políticamente comprometida, y en la que la ideología, el marxismo sobre todo, ha teñido profundamente el discurso...

A.B.V. Yo creo que mi obra ha sido inequívocamente de izquierdas, pero lo ha sido desde una perspectiva general, que a menudo ha sido malentendida, o considerada como insuficiente desde ciertos cenáculos...

F.C. La idea del "arte al servicio del pueblo", "el artista revolucionario", etc., no te ha entusiasmado nunca, ¿o me equivoco?

A.B.V. Te equivocas. Yo he creído en esas cosas, aunque con matices. Es decir, no he creído que esas formulaciones tengan que tener el carácter concluyente con el que los comprometidos o los comprometedores quieren bautizarlas. Y a veces eso me ha llevado a tener que enfrentar la animadversión de algunos individuos, y en algún momento de la izquierda oficial.

F.C. ¿Ha sido más exigente con tu teatro la izquierda que la derecha?

A.B.V. Ha habido de todo. Salvo un momento inicial de aceptación casi general, puede decirse que siempre he tenido un sector importante de la crítica en contra. Y entre ciertas gentes de la izquierda no me han faltado los detractores. La famosa polémica del posibilismo, con Alfonso Sastre y José María de Quinto, que luego ha cambiado mucho... Yo era el posibilista y Sastre el imposibilista. Vamos, no me hagas reír. Sastre era tan posibilista como yo, porque no tenía más remedio. Al filo de lo imposible, es cierto, pero igual me pasaba a mí.... ¿Y al final cuál es el reproche? ¡Es que tú estrenas! ¿Ése es el reproche? Y no niego que en todo eso pueda haber

algún componente político, táctico..., pero no es lo esencial. Y luego, también, hay el inevitable elemento generacional, gente joven que aparece después y tiene, o cree que tiene, que afirmarse negando lo anterior, distanciándose de lo que hace Buero, que quede muy claro,... todo eso sería más o menos aceptable, pero lo que me duele es esa inquina personal, ese ir a por ti, a derribarte, que te encuentras en ciertos casos…

Antonio Buero Vallejo se ha excitado. Ha apurado un resto de leche y, sin pensárselo dos veces, agarra la botella de whisky y se dispone a servirse un lingotazo. "Ya sé que es una guarrería, pero no tengo ganas de levantarme a la cocina", alega. Me ofrezco a ir en su lugar, se niega, insisto, trata de disuadirme, trato de disuadirle yo, y, finalmente, interviene Gonzalo, el fotógrafo, y se lleva el vaso a la cocina, que asegura saber dónde está. Buero le advierte que tenga cuidado con un pico maldito que sobresale en el pasillo, Gonzalo asegura que no hay cuidado, y un par de minutos más tarde viene cojeando: se ha dado en toda la espinilla. De modo que le servimos otro whisky para reconfortarle y, un poco más relajados, continuamos la charla.

F.C. Está claro que no han faltado los detractores en tu carrera literaria, pero también tienes tus seguidores, tu ámbito de influencia... Se te ha señalado repetidamente como una especie de progenitor de la llamada "generación realista", por ejemplo...

A.B.V. También exageradamente. No es, o no me lo parece a mí, enteramente cierto. De hecho en mi producción el realismo propiamente dicho, como estilo, apenas está presente. Yo no creo ser un escritor realista. Entiendo que se diga eso en el momento en que aparece *Historia de una escalera*, pero después es un concepto que hay que revisar. Mi obra ha ido, esencialmente, por otros derroteros. Y contra la opinión de mucha gente, quizá de la mayoría. Yo recuerdo que con el estreno de mi segunda obra, *En la ardiente oscuridad...*

F.C. Que en realidad era la primera...

A.B.V. Efectivamente, la había escrito antes... Pues ahí está ya la voluntad de escapar a las limitaciones del neorealismo, que estaba de moda. Y muchos dijeron: "*Historia de una escalera* sí, pero ahora se está extraviando, son errores monumentales". Bueno, pues en esos errores está, a mi juicio, el verdadero influjo, positivo espero, de Buero sobre generaciones posteriores. Yo he transitado por el realismo, el neorrealismo, es cierto, y no lo repudio, pero nunca lo tomé como mi verdadero estilo. He buscado otras cosas, he intentado vías muy diferentes... Y creo que las obras más valiosas que he escrito están en otros estilos, aunque muchos se empeñen en encerrarme en *Historia de una escalera* o en *Hoy es fiesta.*

F.C. ¿Y cuáles son esas obras?

A.B.V. ¿Cuáles son?... *La Fundación,* desde luego... Es difícil,... *En la ardiente oscuridad,... Diálogo secreto,... El sueño de la razón...,* no sé...

F.C. ¿Y *El concierto de San Ovidio?*

A.B.V. También. ¡Y *El Tragaluz! El Tragaluz* es de las mejores.

F.C. Y si desechamos la noción de realismo, qué término crees tú que convendría a tu teatro, ¿simbolista, tal vez?

A.B.V. Yo he hablado muchas veces de simbolismo. Hasta puede decirse que he sido yo quien acuñó este término referido al teatro... Se hablaba de poesía simbolista, naturalmente, pero nadie parecía advertir que el teatro podía ser simbólico. Y yo sugerí que ese término puede ser apropiado. En alguna ocasión he llegado a sintetizar la cuestión diciendo que toda realidad, si se llega con suficiente penetración, es simbólica. Yo creo que en casi todas mis obras es posible hacer una doble lectura. Un nivel más directo, y luego, otra cosa.

F.C. ¿Cuál es la naturaleza de esa otra cosa? ¿Tiene que ver con esa distinción que hacía Freud entre lo latente y lo manifiesto?

A.B.V. Ten en cuenta que yo pertenezco a esa generación que descubre a Freud y al psicoanálisis. Y, desde luego, esa preocupación por los mecanismos de la psique humana ha estado constantemente presente en mi obra. A veces, incluso, demasiado.

F.C. Y ese componente freudiano, ¿ha convivido bien con el componente marxista?

A.B.V. Es que son complementarios. Uno puede sentirse políticamente cercano al marxismo, pero en el terreno artístico, la aportación de Freud, y de Jung, el descubrimiento del inconsciente, ha sido muy notable. Después de ellos hay que considerar de otra manera el proceso creador.

F.C. Me sorprendes, porque siempre he pensado que tú eras un escritor que trabajabas de una manera muy elaborada, desde lo consciente, quiero decir. Que tienes que saber exactamente todo lo que va a pasar, y cómo va a pasar, y por qué va a pasar, antes de ponerte a escribir...

A.B.V. Sí, eso es exactamente así, pero eso no quiere decir que no se modifique en el proceso de la escritura. Pero también esas modificaciones son detenidamente pensadas. Yo no pretendo escribir "inconscientemente". Al contrario, necesito "hacer consciente" mi inconsciente, y que esos elementos se transformen en la obra en sí, que yo debo saber perfectamente adónde va.

F.C. O sea, que eres consciente de que en tu vida hay un elemento inconsciente que alimenta, o determina, o lo que sea, tus procesos psíquicos, pero que en el momento específico de la creación lo que prima es lo consciente.

A.B.V. Digamos que ese elemento inconsciente, cuando alcanzo a entenderlo, me revela cosas que luego son sustancia del trabajo sobre el argumento, que naturalmente, es un trabajo consciente.

F.C. Sin embargo, cuando uno examina tu obra, encuentra ciertas imágenes recurrentes. Por ejemplo, esas puertas que se abren a un paisaje añorado, casi siempre un

paisaje cargado de afectos, mitificado por la memoria... Esa puerta por la que desaparece al final el protagonista de *Diálogo Secreto...* O ese balcón, que es otra puerta, por el que un hombre contempla a la mujer de sus sueños cosiendo, y hoy necesita mirar... Esas imágenes, ¿han sido puestas ahí conscientemente por Buero Vallejo o se las encuentra una y otra vez en el proceso de la escritura? No sé si recuerdas que en una ocasión, en casa de Paco Nieva, nos contaste una historia muy hermosa: un cuento de Wells, de un joven que abre una puerta y entra en un jardín y allí es muy feliz, etc., y un día sale y al volver ya es incapaz de dar con esa puerta de la felicidad... Dijiste entonces que estabas convencido de que ese relato, que te había fascinado, encerraba las claves para un mejor entendimiento de tu obra...

A.B.V. Y lo sigo diciendo. *La puerta en el muro.* No voy a decir que sea el mejor cuento que he leído, pero sin duda el que más me ha impresionado. Yo tendría catorce años entonces... pero sigue impresionándome, cuando lo he vuelto a leer una y otra vez. Hoy Wells está casi olvidado, son estas cosas de la literatura, pero a su manera era un genio y si te das cuenta su obra sigue presente, a través del cine: el hombre invisible, el viaje a la luna, el viaje a través del tiempo... Todo eso, todo, ya está en Wells. Y su fórmula es casi siempre la misma: un viaje al misterio. Y ahí es donde yo me identifico, porque para mí la creación literaria es básicamente eso. Y hay que cruzar esa puerta, la puerta del misterio.

F.C. Supongo que en la cárcel no te faltarían sueños con puertas que se abren... Lo digo porque parece que fue allí donde se despertó tu vocación literaria...

A.B.V. No, no es cierto,... Hay algo de leyenda creada en su día en torno a *Historia de una escalera...* Se dijo que la obra había sido escrita en la cárcel, incluso se dijo que gracias a ella yo había salido en libertad,... Nada de eso es cierto... Y no fui yo quien lo inventó... A mí el teatro me había atraído desde mi infancia, hice teatro en mi casa, en un teatrito infantil precioso que hoy conserva mi hijo... Porque mi padre era un gran aficionado, me llevaba con él a las ferias, a ver las compañías que llegaban a Guadalajara, y luego tenía una aceptable biblioteca de teatro, aquellas colecciones que había antes. Era un gran aficionado, de modo que también eso se lo debo a él.

F.C. Y ahora, al cabo de cuarenta y cinco años de teatro, a punto de estrenar en Madrid tu última obra, si hicieras balance de los disgustos y de las satisfacciones, ¿qué prevalecería?

A.B.V. No sabes lo que he tenido que soportar a lo largo de todos estos años. La lista de ataques, de cargas contra Buero es interminable. Las cosas que he tenido que escuchar de los críticos... Un imbécil me acusa, con motivo del estreno de *La detonación,* de tergiversar a Larra, haciéndole decir: "asesinatos por asesinatos, ya que los ha de haber, prefiero los del pueblo", cuando esa es una frase de Larra perfectamente conocida, una de las muchas que yo he sacado de sus escritos al componer el personaje de mi obra,... y este mentecato, que cree conocer mejor que yo la obra de Larra, se permite.... Es increíble,... y las historias de que si Buero esto lo ha sacado de aquí, y esto de allá... Que si esto es de O´Neill, y esto ya lo hizo Priestley... Si me han llegado a decir que me he inspirado en el Edipo de Sófocles... No sé, es difícil aguantar esto un día tras otro...

F.C. Pero lo aguantas...

A.B.V. Yo lo aguanto todo... Comprenderás que a estas alturas... Lo que no quiere decir que no me moleste... Sobre todo cuando veo mala baba, una intención de desprestigiar... Como ese otro crítico, otro idiota, que se permite decir: "Buero aburre hasta a los corderos"... Pues si algún borrego se aburre, que no venga al teatro, que nadie le obliga. Porque yo no pretendo divertir a la gente de esa manera. Yo no hago comedias, con todo el respeto a las comedias. Yo tengo un temperamento trágico y lo que hago son tragedias.

F.C. Y si alguien lo quiere comprobar, supongo que *Las trampas del azar,* tu última obra, que está a punto de estrenarse en Madrid, le aclarará las dudas... y que allí podrá ver, de una manera más tangible, qué significa eso del simbolismo y la doble lectura,...

A.B.V. Ahí podrá ver, incluso, lo que tú decías de las puertas, porque también hay una puerta, aunque no sea una puerta,... Es que está puesta de una manera tan sutil que habrá quien se dé cuenta y quien no. Y por tanto habrá quien se quede en una lectura más superficial, y no vea más que los aspectos argumentales, la crítica, por ejemplo, contra una de las grandes lacras de nuestra sociedad, el armamentismo. Habrá quien vea sólo eso, y habrá quien sea más sutil y vea las trampas del azar. Percibirá entonces, y quizá se asombre, esos hechos tan reales, esa malla de hechos que se suceden en la realidad como coincidencias, y que es algo que no me lo he inventado yo: el gran psiquiatra Jung les llamaba "coincidencias significativas"... Son esas coincidencias aparatosas, difícilmente imputables al azar, que nos hacen sospechar que detrás de ellas pueda haber una causa, aunque la ciencia no la haya encontrado... todavía. Jung, como digo, las ha estudiado y sostiene que son mucho más frecuentes de lo que la gente cree. Y lo cierto es que cuando se producen, y cuando se tiene la experiencia personal de alguna, uno intuye que no pueden atribuirse al azar.

F.C. Hablas de experiencia personal... ¿Tú has tenido alguna?

A.B.V. Soy muy cauto para estas cosas, pero te diré que creo haberlas tenido. No soy un deísta, un creyente en los fenómenos raros, pero estoy muy atento a ellos y los miro siempre con mucha cautela. Yo creo haber tenido, al menos un par de veces, experiencia personal de este tipo de fenómenos, pero no me atrevería a asegurar que no puedan ser simples casualidades. Ahora, me parece difícil que lo sean.■

LAS LECCIONES DEL MAESTRO

Cinco autores y cuatro generaciones: Teófilo Calle, José Ramón Fernández, Alberto Miralles, Domingo Miras y Paloma Pedrero. Todos ellos gustan de la obra de Buero, la persona de Buero y el recuerdo de Buero. Defienden, acusan, glosan. Pero, sobre todo, practican una lección, el amor (de amor y de pedagogía). Dos son grandes amigos; otros dos, muy cercanos; el más joven llegó a la persona y a la obra por otras vías. Las perspectivas son diferentes, y por eso enriquecedoras. Pero surge un acuerdo de fondo que nadie había previsto.

Teófilo Calle.

José Ramón Fernández.

Alberto Miralles.

Domingo Miras.

Paloma Pedrero.

Maltrato

T. CALLE. Buero es un hombre de izquierdas, un demócrata, y sin embargo sufre dificultades especiales con la democracia y sobre todo tras la llegada de los socialistas al poder. Las dificultades de la época de Franco fueron enormes, y la censura no fue la única ni tal vez la más importante, pero eran de otra índole. Lo de los últimos tiempos se resume en una pregunta: qué directores de campanillas estrenan obras de Buero Vallejo desde la época socialista. Aparte de *El concierto de San Ovidio,* de Narros que, aunque con honores de estreno, era una reposición. Y hasta tengo entendido que se le retiró del corte del María Guerrero.

P. PEDRERO. A los directores estrella no les gusta montar obras de Buero. Por el tipo de texto, por el tipo de teatro, que es muy estructurado, muy acabado, con historia, con personajes, con mucho sentido, con muchos elementos ya dados en la dramaturgia. Es poco manipulable, poco distorsionable.

T. CALLE. En épocas anteriores, tan difíciles en otros aspectos, sí hubo directores estrella que le estrenaron. Tenemos que preguntarnos qué pasó a partir de determinado momento. Fue un auténtico ninguneo; un ninguneo alevoso, no casual. Y no era una cuestión estética sólo, sino de más hondo calado.

A. MIRALLES. Es verdad que hubo una cierta marginación de Buero al llegar la democracia, pero no solamente de Buero. Hubo marginación porque se deseaba olvidar, y en ese olvido se quiso meter el antifranquismo, como si por haber vivido durante el franquismo, aunque fuera para combatirle, estuvieras contagiado. La nueva España, esencialmente la España socialista, y la prensa de izquierdas, decidieron que eso había que olvidarlo, quizá muchos tenían mucho que olvidar. Ese olvido afectó al teatro antifranquista, en especial el de Buero Vallejo. Y su teatro no sólo no gustaba a ese tipo de director, sino al político que deseaba olvidar el pasado y prefería un teatro más festivalero, más vistoso, menos textual. Llegó eso que Sanchis Sinisterra llamó la internacional festivalera y se potenciaron espectáculos que se entendieran sin palabras en cualquier parte del mundo. Buero, además, nunca se plegó a modas efímeras. ¿Qué tenía Buero que ver con la inventada movida madrileña? Afortunadamente, nada.

P. PEDRERO. Viendo los grandes espectáculos desde más o menos el 85, vemos que para los teatros públicos Buero era *demodé* y caduco. Es cierto lo que dice Alberto, no importa el texto, sino el gran espectáculo, la parafernalia, y texto y actores pasan a un segundo plano. Ahí se unen lo político y lo estético.

T. CALLE. Es sorprendente que al fallecer Buero personas que eran de primera fila en el teatro hablen de Buero como de un autor indispensable.

A. MIRALLES. Fue Nuria Espert quien lo dijo, y añadió que nunca tuvo la suerte de estrenar a Buero Vallejo. Es el cinismo típico de ciertas personas de nuestra cultura, que durante mucho tiempo te marginan para luego decir que lamentan no haberte estrenado. Porque Nuria Espert nunca tuvo la delicadeza, cuando estrenaba una obra japonesa, de decir que la estrenaba porque le gustaba, decía que de todas las que conocía era la mejor. Y aunque a algunos nos gustaría estar tan "marginados" como Buero, de lo que se trata ahora es de constatar que no se le trataba como merecía. Pero hay cosas tal vez peores. Por ejemplo, el rechazo a Buero porque se había derechizado. Esto fue obra del diario *El País,* que durante mucho tiempo nos hizo creer que era el diario de la izquierda. Y es el caso de Haro Tecglen, que de pronto decide que Buero Vallejo es prácticamente un autor franquista, no matiza que es un autor antifranquista, sino del franquismo. Y todo eso viene de un problema de enemistad manifiesta por una desavenencia muy concreta. A partir de esa desavenencia, que se produce con el estreno de *Caimán,* Buero deja de ser alabado por *El País* y es denostado de manera sistemática. Si hay enemistad, el crítico queda imposibilitado para escribir sobre las obras de Buero, pero en este caso las sigue firmando. No ha cumplido ni con su diario, ni con su ideología, ni con Buero, ni con la historia. Con nadie. Y hablamos de un crítico con poder, un poder que le viene del medio en que escribe, no del valor de sus ensayos, de sus escritos, de sus memorias. Y ante el rechazo que sufre por parte de las supuestas izquierdas, inmediatamente el *ABC,* listísimo, trata bien a Buero, que lógicamente no desprecia que el segundo diario del país le alabe y le quiera. Entonces Anson, con inteligencia, al estrenar Buero le dedica dos páginas y portada, algo insólito. Entonces, Haro reacciona: ¿ven ustedes?, ¿es de derechas? Como si aparecer en determinados medios, en plena democracia, suponga adscripción política. Entonces se acumulan premios sobre Buero, entre ellos el *Cervantes,* lo que irrita mucho más a Haro, que ataca con más saña. Se da la paradoja de que un autor sinceramente de izquierdas es atacado por cierta izquierda y defendido por los diarios de derechas. Y montado por la derecha. Una paradoja muy española.

P. PEDRERO. Pero el pensamiento de Buero está en su obra, y él se preguntaba por qué la gente de izquierdas no sabía ver lo que hay en ellas. Si Haro ataca de esa manera a Buero es por especial inquina, y se ha dedicado a hacerle más daño que al que odia menos o considera de menor importancia.

A. MIRALLES. Recordad aquella invitación al Beatriz organizada por el empresario Enrique Cornejo, con gente del PP, y en especial José María Aznar, todavía líder de la oposición. Asistieron muchos intelectuales, entre ellos Buero. Aznar y Buero se entrevistaron. Hoy nos parece lo más normal del mundo, pero entonces Haro aprovechó aquello, y tanto él como gentes cercanas a él (Mauro Armiño, Umbral) hablaron de la "derechización" de Buero. Recuerdo que Haro escribió que Buero no era de fiar, que mentía mucho, por

haber estado hablando con el líder de la oposición. Buero demostró siempre tener una gran categoría humana y siempre le oí: no voy a contestar. Y nunca contestó a esas cosas.

D. MIRAS. *El País* sacó dos artículos cuando su muerte. El de García Posada era repugnante. Se refería a la época del franquismo más duro, cuando Buero luchaba con la censura, cuando le costaba trabajo estrenar y tenía que corregir sus obras, pero según García Posada Buero era la coartada del régimen. Como si el régimen franquista manipulara a Buero para demostrar su humanismo y su tolerancia y él se hubiera aprovechado de ello. En el artículo de Javier Vallejo las alabanzas eran tibias, medidas, mezquinas.

Perspectivas

P. PEDRERO. Pero Umbral dijo al menos una cosa muy interesante. Decía que era antipático, que estaba triste, que llevaba doble cuello, esas tonterías, pero se refería a la polémica del posibilismo, y le daba la razón. En este sentido, Buero demostró con su trayectoria que la única forma de luchar es desde dentro, pues cuando desapareces, como hacían los autores alabados por la izquierda, no queda nada, ni durante el franquismo, ni después.

J. R. FERNÁNDEZ. Yo tenía trece años cuando murió Franco. Al llegar al teatro lees algunas críticas, pero no les haces caso. Para nosotros, Buero no estaba en los críticos, era uno de los escritores con los que aprendimos nuestro idioma en el colegio. Aprendimos con Cervantes, con Unamuno, con Buero. Buero es para nosotros algo importante, una montaña. Nuestra percepción de los estrenos de Buero Vallejo carece de la expectación y la grandiosidad de, por ejemplo, *La Fundación* del 74. La primera obra de Buero Vallejo que veo es *Caimán.* Otra perspectiva distinta: yo asociaba a Buero con Pérez Puig, pero la primera obra de Buero que estrena este director es *Diálogo secreto.* Es decir, hasta ese momento los nombres que había que asociar a Buero Vallejo eran Claudio de la Torre, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Osuna, González Vergel y otros directores de gran categoría en el momento, con montajes importantes en teatros nacionales. Nuestra visión es por un lado la del clásico y por otro la de los estrenos de empresa privada, montajes generalmente pobres que no dan todo lo que hay en los textos. Qué no se podría hacer trabajando esos textos, con sus audaces recursos de cambios espacio-temporales y otros procedimientos. No se trata sólo de medios económicos, sino de la visión de la puesta en escena. Habláis de olvidismo, consciente o inconsciente. Vemos algunos textos que se han puesto en escena en teatros nacionales en los últimos veinte años: *Bodas del Pingajo y la Fandanga, Velada en Benicarló, la Bernarda, Eloísa, Largo viaje,* obras que no son nada festivaleras, textos muy importantes, de esos que montas de rodillas. Es posible que hubiera una nueva competencia para Buero como autor clásico, como autor como una montaña.

T. CALLE. Un teatro nacional no garantiza nada. Ahí tenemos el reciente montaje de *La Fundación.* La versión de 1974 respondía mucho más al espíritu de la obra.

P. PEDRERO. Buero siempre decía, con una frase muy suya, ya famosa: "el teatro no se hace con quien se quiere, sino con quien se puede".

Viejas polémicas

J. R. FERNÁNDEZ. En los últimos tiempos estrena como puede. Ya no regatea, no se niega a montar tal obra hasta que no se haga de tal manera, permite que se monte en cuanto es posible. Qué otra cosa podía hacer. Buero ha sido maltratado en ese sentido, pero los demás autores españoles también. Pensemos en Sastre.

A. MIRALLES. Sastre estrena, como todo el mundo, y con las mismas dificultades. No hay que creer que Sastre fue víctima mientras Buero triunfó. A Sastre lo han estrenado en un teatro nacional dirigido por Josefina Molina, con actores maravillosos y un montaje carísimo. Se ha hablado mucho de eso del posibilismo. Sastre no es un autor que dice "hago un teatro radical y no estoy dispuesto a bajarme los pantalones aceptando la censura o lo que sea, y no estreno". No, estrenaba cuando podía.

J. R. FERNÁNDEZ. Hablaba de Alfonso Sastre porque es el siguiente por edad. En cuanto al posibilismo, ha salido tanto en la prensa porque los periodistas tienen unas cuantas ideas, pocas, y ésa es una de ellas, y la otra *Historia de una escalera.*

T. CALLE. ¿Cómo aparece Sastre? Con el estreno de *Escuadra hacia la muerte,* un montaje de Gustavo Pérez Puig de 1953. Lo hizo el Teatro de Cámara y Ensayo, que tuvo mucha importancia y estrenó obras importantes. Hay que aceptar que el régimen las toleraba bien, dentro del gueto de "cámara y ensayo", que llegaba a cierto público. Los pocos días de *Escuadra hacia la muerte* representaron para Sastre la consagración y el punto de partida de su carrera teatral.

D. MIRAS. Entonces el teatro tenía otra vida. Mucha gente estaba loca por el teatro. En especial los universitarios, que fueron plataforma de difusión de todo eso. Recuerdo que en la universidad, en el 54, entre clase y clase nos poníamos a discutir sobre *La mordaza,* que se acababa de estrenar. Eran discusiones muy vivas que se producían en los mismos bancos de las clases.

A. MIRALLES. ¿Habéis leído las últimas obras de Alfonso Sastre? ¿Las policíacas? Comparado eso con la última obra de Buero Vallejo, vemos que tienen interés teatral, pero que políticamente no lo tienen. ¿En qué queda eso del posibilismo o el imposibilismo?

Poética

P. PEDRERO. De todas formas, para mí las mejores obras de Sastre son las no ideológicas, las que plantean una historia, unos personajes, un relato, sin que aparezca el mitin por ninguna parte.

A. MIRALLES. Muy bien, pero atención: Sanchis Sinisterra y algunos autores de la alternativa pretenden hacernos creer que nuestro teatro era un discurso o un sermón, y no es cierto. Escribíamos personajes que dialogaban entre sí, que no soltaban discursos como nos han hecho creer para anular esa generación.

P. PEDRERO. No, no es eso lo que quiero decir. Lo que creo es que cuando la ideología se sobrepone al arte estamos perdidos. La ideología está ahí, subyace en las obras. Cuando se analice ya se verá la ideología de la obra. Pero cuando se pone la ideología o la política en primer plano, no vamos a ninguna parte. Si perdemos de vista los elementos sensoriales y emocionales, la obra se resiente.

D. MIRAS. Por su parte, Buero jamás renuncia a la ideología.

P. PEDRERO. Exactamente. Pero lo bueno es cómo mezcla la parte profundamente intelectual, en la que elabora sus signos y da su posición ante la vida desde un punto de vista ético, con las otras partes necesarias de una obra, la sensorial, la emocional y la espiritual. Lo que me admira en Buero es su capacidad de unir esas partes. También en su caso sus mejores obras son las que menos dejan ver la parte ideológica.

Tragedia y risa

A. MIRALLES. Me eduqué con los libros de Doménech, ensayista sobre la tragedia en Buero. Pero nunca he visto tragedia en Buero. Comprendo los razonamientos de Doménech, que es una tragedia laica, no una cuestión de enfrentamiento con los dioses, sino un problema social. Una sociedad castrante como la nuestra cumpliría el cometido del *fatum.* En *Historia de una escalera* no hay salida, el *fatum* se cumple en las siguientes generaciones, que van a vivir exactamente igual que sus padres. Pero después no he visto ese sentido de tragedia. Además, da la impresión de que el supuesto sentimiento trágico de Buero fuera en contra de su sentido del humor.

T. CALLE. Y no tiene por qué. Hay un estreno de Buero en el que nuestra amistad se reforzó. Él me eligió para un papel de *Las trampas del azar.* Había que verle allí, en el camerino, pendiente del chivato, de la reacción del público. Y de si había risas. La risa es una constante en Buero, que no es incompatible con ese sentido trágico. A él le molestaba el sambenito de su supuesta amargura, porque no era un hombre amargado, sino todo lo contrario. Se programaba una función de Buero y el equipo se ponía estupendo, y cuando había algo de humor lo disimulaban, lo ocultaban. Yo creo que le comprendí a partir de cierto momento, e hice sus papeles con ese toque que tienen que tener. Y cuando el público lo celebraba, no sólo me confirmaba a mí, sino a él: "¿Ves, Antonio? Sí que hay risa en tu obra". No es la risa tipo Camoiras, claro, creo que se entiende lo que quiero decir.

A. MIRALLES. Sí, era capaz de una fina ironía, tenía de vez en cuando eso que llamamos el colmillo retorcido. Yo me entendía muy bien con él porque en ese sentido también es mi maestro. Pero a propósito de *Las trampas del azar,* creo que este título rechaza la idea de tragedia en Buero. Los hombres no están condicionados por un destino, sino por el azar, es decir, por todo lo contrario. Edipo está en una encrucijada, puede elegir varios caminos y una y otra vez elige el de Tebas. Estaba condenado a matar a su padre y a casarse con su madre. En *Las trampas del azar* las vidas no están determinadas, sino que dependen del azar, es la teoría del caos, cualquier cosa puede ocurrir, nada está predeterminado.

J. R. FERNÁNDEZ. Es que no se trata tanto del destino como de la culpa, es decir, de un pecado previo. A Edipo le pasa eso porque su padre cometió una falta y a él le hizo algo muy grave de niño. Tal vez no en ésa, pero sí en muchas otras obras de Buero, hay una culpa originaria, algo que hice y que no quiero reconocer o algo que hice y con lo que sueño. Es un error, una falta, que hay que pagar.

D. MIRAS. Es una falta de apariencia leve que si no se purga en su momento mediante un reconocimiento personal, se convierte en pasado que te condiciona, que empeora la situación, y de ser fácilmente subsanable se convierte en *fatum,* en una Erinnis que está encima, que condena, que hace imposible la redención. Eso estaba en *Las trampas del azar,* pero también en *Misión al pueblo desierto:* una misma cuestión puede enfrentarse desde dos puntos de vista defendibles, sensatos, dignos, y sin embargo irreconciliables. Ese cuadro y lo que el cuadro representa (la cultura, el arte) o bien lo tiene mi partido, pero estropeado, o para que no se estropee se lo dejo al partido opuesto. Son posturas mantenidas por personajes de una entidad humana asumible por todos. Pero el sentido trágico, sea de destino o sea de culpa, es en Buero compatible con esa ironía, con ese humor no de carcajadas que decís. Hay una frase en *La Fundación* que ha sido tratada de manera distinta según las ocasiones, siempre con incomprensión del humor de Buero. Cuando se hace visible que el cuarto de baño no es sino una taza de water en el mismo recinto en que están todos, el protagonista se avergüenza y uno de los presos dice: "aquí estamos todos hartos de vernos las nalgas". Eso, en su contexto, dicho por un preso, cuando no se sabe del todo si son realmente presos, ese manera refinada de hablar es pura socarronería.

En el reciente montaje del María Guerrero se decía: "estamos hartos de vernos todos". Para lo cual, no hacía falta ver el water. También vi un montaje de chicos jóvenes, y decían: "aquí estamos hartos de vernos todos el culo". Como si nadie fuese capaz de asumir la fina ironía de Buero y sus personajes.

T. CALLE. En *El tragaluz*, la tragedia del padre está tratada con deliberada socarronería, muy bien mezclada con el pavor. Hay risa alrededor de esa terrible situación. Pero es risa medida, inteligente. A Buero se le ha solemnizado.

A. MIRALLES. Se ha solemnizado tanto que entre esas miserias que se han escrito ahora sobre él, se destacó con mala intención que bailaba. Que iba a fiestas y que bailaba. Como si un hombre como él no pudiera hacerlo. Hay una solemnización de los intérpretes, pero también una solemnización interesada.

D. MIRAS. Recuerdo una reunión con Buero de jóvenes autores a principios de los 70, en uno de esos restaurantes económicos por los aledaños de la calle del Príncipe. En ese momento hacían la *Yerma* de Víctor García y Nuria Espert, y todo el mundo hablaba del montaje. Contaba Buero que él había visto la *Yerma* de Margarita Xirgu cuando era jovencillo. Había que verle mimando la famosa escena del macho, allí, de pie, en medio de las mesas, imitando al macho, imitando a la muchacha. Era desternillante.

P. PEDRERO. Una de las primeras imágenes que tengo de Buero es precisamente en un escenario, actuando, haciendo la parodia de un escritor. Era la función por la Casa del Actor. Le encantaba actuar, como a todo dramaturgo, pero es que además tenía esa chispa, ese humor irresistible.

Cincuenta años de resistencia

P. PEDRERO. Buero ha estado cincuenta años en el teatro. En ese tiempo escribió exclusivamente teatro, al margen de pequeñas cosas, artículos concretos, sin regularidad, cosas así. Sabía que tenía que escribir una obra y a continuación pelear por estrenarla. Y una vez que la estrenaba podía pensar en escribir la siguiente, había terminado con la anterior. Pasara lo que pasara, él se ponía a gestar una nueva obra. El mismo día del último estreno en el Español, me dijo que tenía que empezar a escribir una obra nueva, que tenía un montón de ideas, que iba a empezar a tomar notas. Y tú veías que no podía, que ya no tenía el pulso, que no podía firmar, pero él decía: "la voy a escribir Paloma, como sea, la tengo que escribir, ahora tengo que escribir otra obra". A mí me sorprendía. Tengo cuarenta años menos y a menudo me desilusiono, el escepticismo me lleva a prescindir de las opiniones de los críticos, pero a él le importaban mucho, como le importaba la reacción del público, tal como ha dicho Teófilo. Además, le interesaban las cosas de los nuevos autores. Me consta que uno de los últimos libros que leyó fue el de los últimos *Premios Marqués de Bradomín.* Un hombre que mantiene cincuenta años este espíritu, imagínate la pasión, el humor y la fuerza interior que ha de tener.

A. MIRALLES. No deja de ser extraño que Buero no escribiera artículos con regularidad. Hoy día la presencia en los periódicos es importante para un escritor de cualquier género.

P. PEDRERO. Buero no era un teórico ni un crítico ni un periodista. Era un artista que se dedicaba a escribir obras de teatro. Y ya está. Era de esos dramaturgos que sufría mucho escribiendo, especialmente si no era teatro. Y en eso me identifico con él. Una vez le pedí un prólogo y me pidió mil veces perdón: "Paloma, qué faena tan grande me haces, ¿tú sabes lo que sufro escribiendo?" Lo entendí, bastante tenía con sus personajes y situaciones como para ponerse a escribir teorías sobre este o aquel colega. Era un artista, que al menos tuvo la suerte de poder dedicarse a escribir lo que quería, y no escribir otras cosas para vivir.

D. MIRAS. A mí sí me escribió un prólogo. Eran otros tiempos, era más joven. También le hizo uno a José María Camps, un antiguo preso político que ganó el *Lope de Vega* con *El edicto de gracia* y que murió algo después. Aquel prólogo es una deuda impagable que tengo con él. Porque, aunque lo escribió, me dijo: "me has hecho la puñeta".

Solidaridad

P. PEDRERO. Es que era una persona muy solidaria con todo el mundo, y esto hay que subrayarlo, porque se ha dicho a veces que sólo iba a lo suyo, y no es verdad.

D. MIRAS: Cuando un desconocido llamado Domingo Miras escribió una obra que se llama *Penélope* y se la dedicó "al autor de *La tejedora de sueños"*, este tal Miras tuvo la osadía de mandársela a Buero, y a los cuatro días recibió una deliciosa carta suya.

A. MIRALLES. Y no olvidemos dónde estamos, en la sede de la **Asociación de Autores de Teatro.** Las dificultades para fundar la Asociación fueron considerables, pero se solucionaron desde el momento en que pudimos contar con Buero. Le propusimos la presidencia de honor y aceptó en el acto, a pesar de ser una aventura bastante incierta, impulsada por unas personas que no teníamos gran importancia social, ni política, ni cultural, ni nada. Podía habernos dicho que lo sentía mucho, que no estaba para esas cosas, pero dijo inmediatamente que sí.

P. PEDRERO. Si le hubieras pedido un prólogo tal vez hubiera reaccionado de otra manera. Pero su solidaridad es

innegable. Y me pregunto, el día de su entierro, ¿dónde estaba la gente joven de la profesión? Buero demostró con los demás una solidaridad que a menudo no se demostró con él. En los estrenos de los colegas, era el primero en subir a felicitarte. Para él era una satisfacción ir a los estrenos de sus colegas y que le gustara lo que oía y veía. Eso es solidaridad.

A. MIRALLES. Si los autores nos relacionáramos más aprenderíamos a respetarnos y hasta a querernos. Cuando veo una obra de autor español, me puede gustar o no, pero aplaudo muchísimo, y si me gusta le escribo al autor, aunque no sepa quién soy. Reconozco que en general somos malos compañeros.

T. CALLE. Las asambleas de la Unión de Actores, a la que también pertenezco, se caracterizan por la ausencia del 90 por ciento de los convocados, como en otras asociaciones. Buero y Victoria en los tiempos más heroicos de esto estaban en las asambleas. Lo de Victoria es lógico, pero Antonio no tenía por qué molestarse y emplear ese tiempo. Pero ahí estaba siempre, dando testimonio de solidaridad.

A. MIRALLES. Buero Vallejo firmó manifiestos continuamente. Y aparecía siempre en primer lugar porque su firma era la que potenciaba el escrito. Como Valle-Inclán en tiempos de la República; su firma aparecía siempre. Buero podía haberse negado, pero nunca lo hizo.

La dignidad del oficio

J. R. FERNÁNDEZ. Es que tenía mucho respeto hacia los oficios del teatro, y en especial por su oficio de autor. Hubo una cosa que me impresionó. Era cuando se redactaba la Constitución. Se dio la noticia de que Cela sería senador real, que se lo iban a proponer a Buero y que él dijo que prefería ser un buen escritor de obras de teatro a un mal senador. No es ya negarse a escribir artículos porque no le apeteciera, sino que asumía lo que tenía que hacer, escribir obras de teatro, que era su obligación. Es un ejemplo de dignidad en un oficio que hoy no goza de gran aprecio.

T. CALLE. En 1956 el éxito de *Hoy es fiesta* fue apoteósico. Eran sus años dulces, estaba en plena gloria. Yo había hecho bastante teatro, aunque sólo tenía diecisiete años, pero nunca había vivido nada parecido. A los veinte días encontramos en la tablilla una recomendación de Buero a la compañía, que demuestra tanto su rigor como su sentido del humor. Decía allí, muy finamente, que agradecía los esfuerzos de los actores por mejorar su obra a partir de la del día del estreno, que entendía que era con la mejor fe, pero reclamaba que la función volviera al punto que estaba el primer día, ya que en su modesta opinión, que esperaba que compartiéramos, aquello había sido un éxito, y si era un éxito esa noche había que mantenerlo así. Así que nos pusieron ensayos paralelos y la función recuperó el tono del principio. Ya sabéis lo que pasa cuando una obra la dejas de la mano, al cabo de un mes es irreconocible.

J. R. FERNÁNDEZ. Hay una leyenda sobre Buero. Que asistía a los ensayos y que no dejaba cambiar ni una coma. Yo tuve la suerte de conocer a Cayetano Luca de Tena y no me parecía alguien que no se sentara a discutir con un autor y le sugiriera modificaciones hasta convencerle.

T. CALLE. La primera vez que se hizo *El tragaluz* hubo un serio problema con Paco Pierrá, que hacía el papel del padre, el mismo que yo hice hace unos años. Se ve que no entendía la función. La noche anterior al estreno todo el mundo estaba desesperado y estaban dispuestos a dejar que Pierrá, que tenía un gran peso en la profesión, hiciera el papel así, bufo y distorsionado, de risa fácil. Fue Buero quien habló con él y le dijo que aquella interpretación era inadecuada. Y no es que Pierrá cambiara texto, sino que hacía otro personaje. Luego se ha visto que en ese papel hay actores que tienden a ese mismo recurso fácil.

A. MIRALLES. José Ramón se refería a la leyenda de que Buero no dejaba que se cambiara nada del texto. A mí me encantaría que esa leyenda se hubiera convertido en una regla de oro.

P. PEDRERO. Lo que ocurre es que Buero era ese tipo de autor que trabajaba tanto y con tanta seriedad, que le daba tantas vueltas a las cosas, que cuando las daba por terminadas lo había sopesado todo. Entonces llegaba el divo de turno y se decía: "esto se lo voy a mejorar". Él tenía razones para decir que aquello lo había puesto así por tal y tal razón.

A. MIRALLES. Es que los actores, y que me perdone Teófilo, cuando se enfrentan a un texto literario les cuesta mucho pronunciar, porque tienden al coloquialismo, y se resisten a las oraciones largas o bellamente escritas. Admiten que el verso clásico hay que aprendérselo como está, pero consideran que un autor realista que escribe sobre personajes de hoy tiene que escribir de otra manera. Eso lo tenemos que sufrir muchos autores, así que comprendo a Buero.

T. CALLE. Acepto lo que has dicho en nombre de unos actores con los que no me identifico. Cuando se ha construido una frase y se la opone a otras, con un sentido preciso, con una eufonía determinada, una cadencia, una música, eso hay que darlo así, pese a la falta de finura de algunos miembros de mi otra profesión.

A. MIRALLES. Es importante destacar esa actitud de respeto de Buero. Respetaba la profesión y los oficios. Y hacía que su profesión fuera respetada a su vez. ■

Buero Vallejo en **dos**

Santiago Martín Bermúdez

Corremos el peligro de inventar la leyenda de "San Antonio Buero Vallejo". El otro peligro es desentendernos de uno de los valores más importantes de la literatura dramática del siglo que termina con él. Estas líneas pretenden incitar a la lectura de un par de libros que abarcan su obra, aunque muchos lectores de esta revista los conozcan, siquiera parcialmente. Pero antes de hablar de esos libros, habría que hacer un balance. Cada uno el suyo.

¿Cuál es su Buero de usted? ¿Cuál ha sido su relación con él desde que accedió al teatro al menos como espectador o lector? Es lo primero, para saber por dónde empezar.

Toda una vida

Empecé a ir al teatro de manera regular a los dieciséis años, en la temporada 1963-1964. Por lectura, adoraba a Buero, que en ese momento era un autor que empezaba en 1949, con la mítica *Historia de una escalera,* y que había estrenado el año anterior *El concierto de San Ovidio.* Tenía hambre de Buero, de ver sus obras, un hambre enorme de verlas representadas, y lamentaba no haber visto, por ejemplo, *Las meninas.* El caso es que no pude ver ninguna obra suya en mucho tiempo. *Aventura en lo gris* creo que duró una semana en octubre de 1963. No tuve tiempo. Y entonces vino el silencio escénico de Buero hasta 1967, por culpa de *La doble historia del doctor Valmy.* El régimen intentaba colocar en su sitio a nuestro autor. A esas edades, cuatro años son demasiados, y ya veía las cosas de otro modo. Por suerte, en 1967 y 1970 pude ver *El tragaluz* y *El sueño de la razón.* Yo era actor por entonces, hacía mis pinitos de dramaturgo, y mi perspectiva cambió un poco, influido por el criticismo de los chicos mayores del teatro independiente. Pero seguí fiel a Buero. Dejé de escribir teatro, sin saberlo. No volvería hasta cumplir los cuarenta. En esos años creí librarme de Buero, incluso consideré necesario que no me gustaran determinadas obras suyas cuya primera lectura me había emocionado. Con el tiempo tuve que admitirme a mí mismo que era un autor que me había influido considerablemente. Entonces, volví a escribir. Le releí, vi sus obras. Redescubrí, me reconcilié, y negué alguna que otra, pocas. Todo esto es corriente, nos ha pasado a muchos. Amar al padre, alejarnos del padre, descubrir al padre, conocerle. Averigüe usted qué le pasó con Buero en estos últimos cincuenta años, aunque usted sólo tenga veinticinco, y después enfréntese al libro de Ricardo Doménech y a las *Obras completas* salidas del exquisito cuidado de una bella edición a cargo de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Mencionamos así tres nombres concluyentes en el estudio de la obra del dramaturgo.

El teatro de Buero Vallejo: una meditación española

de
Ricardo Doménech
Edición:
Gredos, 1973
Corregida y aumentada, 1993
490 páginas

Una meditación

Ricardo Doménech es autor del primer gran estudio sobre Buero, publicado en 1973. Se detenía entonces el recorrido en *Llegada de los dioses.* La edición de 1993 añade desde *La Fundación* hasta *Música cercana.* Faltan tan sólo *Las trampas del azar* y *Misión al pueblo desierto.* El estudio es rico en hallazgos: la dimensión trágica de Buero en un mundo sin dioses, el mito como trasfondo en toda su obra (en especial los mitos de Edipo, de Caín y Abel y de Don Quijote), el estudio de los procedimientos más audaces (como el de la *inmersión*[1]), la mutua fertilidad de realismo y simbolismo (la ceguera, la sordera, la locura, el daltonismo), la reinvención del sainete, lo específico del teatro histórico... No hace

libros: **Una** incitación

Doménech una defensa cerrada de Buero, tiene sus preferencias. Relega algunas obras al final, a estudios más breves; son obras menores o relativamente menores (confieso que algunas de ellas figuran entre mis preferidas, mas quién sabe si esto no es tan sólo fidelidad a mis lecturas adolescentes... a las que un día quise ser infiel). Pero estudia en profundidad las grandes, entre las que destaca *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio, El tragaluz, El sueño de la razón* y *La Fundación.* Con el libro de Doménech asistimos al despliegue del mundo infinito de Buero, fiel a determinadas ideas-fuerza, pero no lo dibuja como un progreso indefinido, sino como un camino difícil con altibajos, no siempre culpa de fuerzas exteriores. Un camino insobornable que alcanza alturas eminentes, pero en el que el estudioso no desconoce los desaciertos. Previamente, Doménech describe el teatro de aquellos años oscuros en los que repentinamente irrumpió Buero. Y lleva a cabo un preludio estético que nos sitúa ante la obra, que se supone no desconocida por completo por parte del lector.

Éste, el lector, hará bien en leer una obra y a continuación el ensayo correspondiente de Doménech. Será una aventura de redescubrimiento.

"No su pintura, sino su obra inmensa"

Tanto Iglesias Feijoo como Mariano de Paco son autores de importantísimos estudios sobre Buero Vallejo[2]. En su bella edición de la *Obra completa* de Espasa Calpe se limitan al duro trabajo de fijar los textos (con el concurso del propio Buero), hacer una introducción que encierra en pocas páginas mucha sabiduría, elaborar una muy interesante "Cronología" y aportar una abrumadora bibliografía bueriana. El resultado es modélico. Esas más de tres mil trescientas páginas incluyen hasta el artículo más escondido. En lo que se refiere a teatro, también esta publicación se detiene en *Música cercana.* Lamentablemente, la reedición de este espléndido doble libro sólo tiene que añadir esas dos obras dramáticas que tampoco estudia Doménech. Pero, además de textos no estrenados, como el espléndido libreto operístico *Mito,* que incomprendió un compositor de campanillas, o como *El terror inmóvil,* hay una novedad: *Una extraña armonía,* en la que el Buero de 1956 se encontró más cerca que nunca de Valle-Inclán, que todavía no era ni mucho menos el celebrado modelo de años más tarde.

Comprendemos al lector que se limite al teatro de Buero. Pero su pensamiento se enriquece con las obras no dramáticas, estudios, prólogos, conferencias, discursos, artículos, lírica y hasta narrativa. Especial interés tiene el muy bello libro, del volumen segundo, *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, García Lorca),* que incluye el discurso de Buero el día de su ingreso en la Real Academia Española y otros dos escritos anteriores.

Termine aquí esta incitación a Buero, que acaso no sea necesaria. Demos la palabra a quien hará mejor esa incitación, a Ricardo Doménech.■

Obra Completa. Vol. I: Teatro. Vol. 2: poesía, narrativa, ensayos, artículos

de
Antonio Buero Vallejo

Edición:
Luis Iglesias Feijoo
y
Mariano de Paco
Espasa Calpe, 1994

[1] En *La Fundación*, los espectadores o lectores vemos una residencia, como Tomás, no una cárcel: la epifanía del condenado a muerte será posterior; en *El sueño de la razón* somos sordos como Goya cuando el protagonista está en escena; carecemos de visión, como Julio en *Llegada de los dioses;* participamos de las obsesiones de Goya y de Julio... Estamos inmersos en la subjetividad del personaje, el artista ha superado la limitadora objetividad de lo escénico, tan poco propicia al punto de vista.

[2] Luis Iglesias Feijoo: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo.* Universidad de Santiago de Compostela, 1982. Mariano de Paco: *De re bueriana.* Universidad de Murcia, 1994.

Fragmentos de *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española.* de Ricardo Doménech

Sobre el efecto de inmersión

Estos "efectos de inmersión", cuya influencia difícilmente cabe predecir, constituyen, desde luego, la aportación técnica —artística— más original del teatro de Buero, y una de las más originales de todo el teatro español del siglo XX. Con respecto a los problemas que el teatro de hoy tiene planteados en lo referente al espacio escénico, es una respuesta de naturaleza similar a las que pudieron dar en su día un Pirandello o un Brecht; es decir, una respuesta que parte de una implícita aceptación de la separación escenario-sala, pero que busca por encima de esa separación un modo de relación más viva y fecunda entre el escenario y el espectador. [...] Buscando, asimismo, una relación más fecunda con el espectador, Buero propone con estos "efectos de inmersión" algo enteramente distinto [a Brecht] (en vez de alejar al espectador, introducirle completamente en el mundo de los personajes) pero análogamente orientado a este fin: romper los reflejos condicionados del espectador, resultado de tantas representaciones teatrales siempre iguales en sus procedimientos técnicos; sorprender a ese espectador, sacarle de sus casillas, justamente para que mejor pueda tomar conciencia del mensaje trágico que se le pretende transmitir [p. 60].

... en el pensamiento del autor, los "efectos de inmersión", al sumergir al espectador en la conciencia individual de un personaje, hacen que ese espectador pueda recobrar finalmente la conciencia de su propia intimidad, de su propia interioridad. Y bien, ¿no es esto último, sin más, la *katharsis* de que nos habla Aristóteles? Los "efectos de inmersión" son, a la postre, un vehículo, un medio para que el espectador llegue a esa verdad, a esa conciencia clara de sí. Por ello, resultaría equivocado interpretarlos —o imitarlos— como una pirueta formal carente de contenido, como un puro virtuosismo.

Insistiendo todavía en el nombre de este recurso técnico, añadiré que sigo prefiriendo la palabra inmersión a identificación (o a interiorización, que también se ha propuesto alguna vez), porque es más expresiva de lo que se intenta comunicar. Tienen la ventaja [...] de que se apoya, de modo indirecto, en una espléndida metáfora unamuniana. La acción imaginaria de meternos en la conciencia de un personaje sólo puede tener la forma de una inmersión (hemos de sumergirnos), pues todos sabemos, desde Unamuno, que una conciencia es un "pozo sin fondo". Por otra parte, no cabe duda de que la palabra suscita cierta ambigüedad, con el recuerdo de un rito religioso: el bautismo por inmersión. Pero esa ambigüedad no debe molestarnos demasiado: es muy remota; y, de otro lado, no olvidemos que el contacto con lo mágico y lo ritual siempre ha enriquecido el fenómeno dramático. En este caso, el hombre nuevo que busca la ceremonia iniciática del bautismo podría ofrecer una analogía —y "un contraste diferenciador"— con la conciencia nueva o catarsis que busca la tragedia [pp. 64-65].■

Sobre el trasfondo mítico

Este trasfondo mítico aparece como una mediación entre el teatro de Buero y la sociedad española. Esta sociedad queda expresada por Buero como un mundo que es a la vez el mundo incierto y equívoco de Edipo, el mundo sin libertad de Don Quijote y el mundo escindido por el fratricidio cainita. En este ámbito, los personajes de Buero —trátese del mundo contemporáneo o de un mundo pretérito, trátese de un lugar y un tiempo localizados o, simplemente, de un lugar y un tiempo imaginarios— se debatirán, para salir triunfantes o para sucumbir, con las grandes cuestiones que estos mitos ejemplifican. La presencia de tales mitos en el teatro de Buero, y el hecho de que este teatro haya sido aceptado por sus contemporáneos, demuestra por otra parte su vigencia en la sociedad actual [p. 364].■

Lo que mi teatro es... por Antonio Buero Vallejo

Lo que mi teatro es, no lo sé; de lo que intenta ser, sí estoy algo mejor enterado. Intenta ser, por lo pronto, un revulsivo. El mundo está lleno de injusticias y de dolor: la vida humana es, casi siempre, frustración. Y aunque ello sea amargo hay que decirlo. [...] Considerar nuestros males es preparar bienes en el futuro; escribir obras de intención trágica es votar porque un día no haya más tragedias.

Reconsiderar, ahora, cuales puedan ser los motivos de la profesión que elegí y del teatro que escribo es cosa difícil [...]. Desde mis primeras tentativas escénicas son los perfiles trágicos del hombre y de la sociedad en que vive los que me han importado decisivamente para mi propio teatro. [...] Tragedias, además, españolas. [...] Pero las "limitaciones" mayores se las impone uno mismo. [...] Hay escritores que juegan, al parecer, la papeleta del "imposibilismo" [...]. Mas yo no creo que se deba mantener esa actitud, sino la posibilista, la de escribir para aquí, que es donde estamos y debemos laborar. [...] El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo, seguramente, el mismo: el de abrir los ojos.

Nunca he negado las posibilidades y excelencias de una construcción abierta, pero [...] el autor debe dominar su oficio. [...] En mis tiempos de novel no quise abandonarme a la cómoda construcción —o falta de construcción— en cuadros cortos, mutaciones y otras formas de teatro que, discutibles en manos de un maestro, tan a menudo disfrazan la ineptitud del principiante. *Un soñador para un pueblo* es justamente la primera excepción al respecto: la crónica histórica que esa obra glosa reclamaba con toda evidencia una técnica abierta. [...] No ha faltado por ello quien señalase [...] el comienzo de una nueva etapa de mi teatro: la posible etapa de la forma abierta y del contenido político.

Alguien dijo que nada envejece más rápidamente que un libro de historia. [...] Es claro que atenerse en el teatro a interpretaciones históricas tradicionales equivaldrá a convertirlo en una rémora paralizante de la formación del espectador y no en un estímulo de sus instancias críticas. [...] El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente. [...] Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua.

Historia de una escalera es una obra en tres actos y treinta años. Treinta años vistos desde nuestro tiempo, y que no tienen por ello la fisonomía fácil y risueña del sainete, sino la áspera y angustiada de la tragedia. [...] Por español que humildemente no tiene miedo a mirar así, preferí escribir una sincera comedia de tendencia trágica a servir al público una divertida frivolidad más. ¿Autocrítica? En el deslumbramiento que produce el primer estreno, resulta muy difícil autovalorarse objetivamente. [...] Apenas me atrevería a decir más que, como en todo lo que escribo, pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público. Concluí este drama en agosto de 1947. Era la tercera comedia que escribía. [...] No sabría decir cómo fue la génesis [...].Claro es que se trata de una tragedia moderna.

En la ardiente oscuridad es la que más correcciones ha sufrido. La razón es simple: se trata de la primera comedia que escribí. [...] Durante unos años, he repasado de vez en cuando la obra. Retoqué a fondo su diálogo; modifiqué algunas escenas y el desenlace [...], y añadí algún efecto esencial, como el de interiorización del espectador en la atmósfera del drama por medio del lento apagón del tercer acto. [...] Las opiniones más autorizadas vinieron a considerar la comedia superior en calidad dramática a *Historia de una escalera,* coincidiendo con mi particular opinión previa. *En la ardiente oscuridad:* o sea, en aquella tiniebla que no es muerte ni error, sino tensión y llama —luz, por tanto—.

En España no es frecuente que un autor dramático imprima sus obras sin el previo requisito de su estreno. [...] Pero los autores no vivimos sólo por nuestras obras, sino también para ellas. Importantes o mediocres, ellas constituyen nuestra razón de ser. *Aventura en lo gris* fue escrita y bautizada ya con tal título, poco antes de efectuar mi primer estreno. [...] Si me decido a publicarla con la explicación de sus menudos avatares, quizá es porque la simple sospecha de que las dificultades sufridas hayan podido basarse en las peculiaridades de su tema más que en sus deficiencias de oficio, resulta difícil de pasar en silencio. Ante dificultades de tal género sentimos siempre [...] cómo se levanta en el fondo de nuestra conciencia la voz imperiosa que nos manda defender nuestros derechos inalienables a la creación libre y sin trabas.

La tejedora de sueños no habría sido escrita sin el interés que desde niño me produjeron *La Odisea* y sus personajes en la versión infantil del poema, editada en aquellos libritos de cuentos, cuajados de fascinadoras ilustraciones, de la Colección Araluce. Más tarde hube de leer los poemas homéricos en traducciones completas. Los encontré vivos [...]. Es difícil evitar cuando se lee *La Odisea* la sensación de que en ella se esconde una trágica

obra de teatro. Algo así como el vislumbre de una historia algo diferente de la que el texto expresa y, desde luego, bastante distinta de la ulterior cristalización del mito. [...] La obra [...] muestra la irreductible oposición entre la verdad interior de los protagonistas y la verdad histórica: última oposición trágica del relato.

He tenido ocasión de escuchar por primera vez ese disonante rumor que entre nosotros llamamos "pateo" durante el estreno de *La señal que se espera.* No es del todo ingrato el rumor, por lo que tiene de lección. El autor advierte por su medio [...] algunos de los errores en que incurre. [...] Después del estreno circuló la noticia [...] de que [...] era mi primera comedia escrita. No soy yo responsable de esa noticia, que es falsa, y, para bien o para mal, debo rectificarla. Se trata de mi última comedia y fue terminada exactamente en enero del presente año.

Madrugada envuelve [...] una tentativa que pudiéramos llamar técnica: [...] una acción continua, desarrollada en absoluta unidad de tiempo. *Irene o el tesoro...* Un dilema para el duendecillo de la obra. Una exploración [...] acerca de tesoros falsos y tesoros verdaderos. [...] La cruel vida vulgar es la que determina, precisamente por serlo, el escape mental —material— de Irene. Ninguna obra teatral suele surgir de golpe. Ninguna nace de una sola idea o de una sola situación. *Irene* es el resultado de tres o cuatro motivaciones de índole y de contenido muy diversos. He tenido siempre una preocupación creadora que me ha impulsado hacia la línea del realismo español. [...] Trato de abarcar todo aquello que existe, que realmente existe, de inconmensurable, de incontrolado, de misterioso. Esto es aceptar la realidad en toda su extensión. [...] ¿Cómo podría llamarse esto? Pues, quizá, crear, intentar hacerlo, [...] con un sentido totalizador de la realidad.

¿Se parte de un tema? Hay obras que han partido de un tema objetivable, de un asunto que me interesa glosar desde ángulos muy razonados.[...] Luego busco situaciones y personajes que, en cierto modo, están dentro, porque se parecen a cosas que se han sabido o se han vivido. Pero en muchas ocasiones, la génesis de la obra no es así y puede ser al revés. [...] Desde una noticia a una experiencia personal, pasando por la impresión que nos causa una persona, un personaje [...]. Entonces se va produciendo, de manera más o menos involuntaria, una selección de unas cuantas de esas cosas que nos aquejan crecientemente y que llega un momento en que ya, de forma muy inmediata, nos ponemos a ver cómo podrían conjugarse [...] y de qué manera podrían dar ocasión a un argumento dramático coherente. [...] Por supuesto, hay inspiración y hay espontaneidad.

Escribo siempre a mano. Siguiendo el guión, por supuesto, hasta completar la primera versión. Cuando la primera versión está terminada, la repaso, la corrijo y la reescribo completamente. Y sobre la primera versión hago la primera copia de máquina. [...] Si se estrena, vuelvo sobre ella a lo largo de los ensayos. Y cuando se levanta el telón, aparecen la comedia o el drama definitivos.

Lento. Soy lento. O tal vez perezoso. No produzco mucho, quizás porque pienso demasiado. Suelo pasar, cuando me lanzo tras la pista de una obra, una primera época de reflexión e información. De tomar muchas notas. Mientras tanto, voy construyendo mentalmente la pieza. Cuando todas las preguntas que me hice tienen alguna respuesta, hilvano un guión de escenas. [...] Después empiezo a escribir...

El teatro es mi vida. Y es, por lo tanto, la fuente de algunas de mis mayores alegrías y también de mis mayores sufrimientos. El teatro es para mí aquella manera que yo encontré un día de poder expresarme y realizarme [...]. El teatro es mi realización y mi vida.

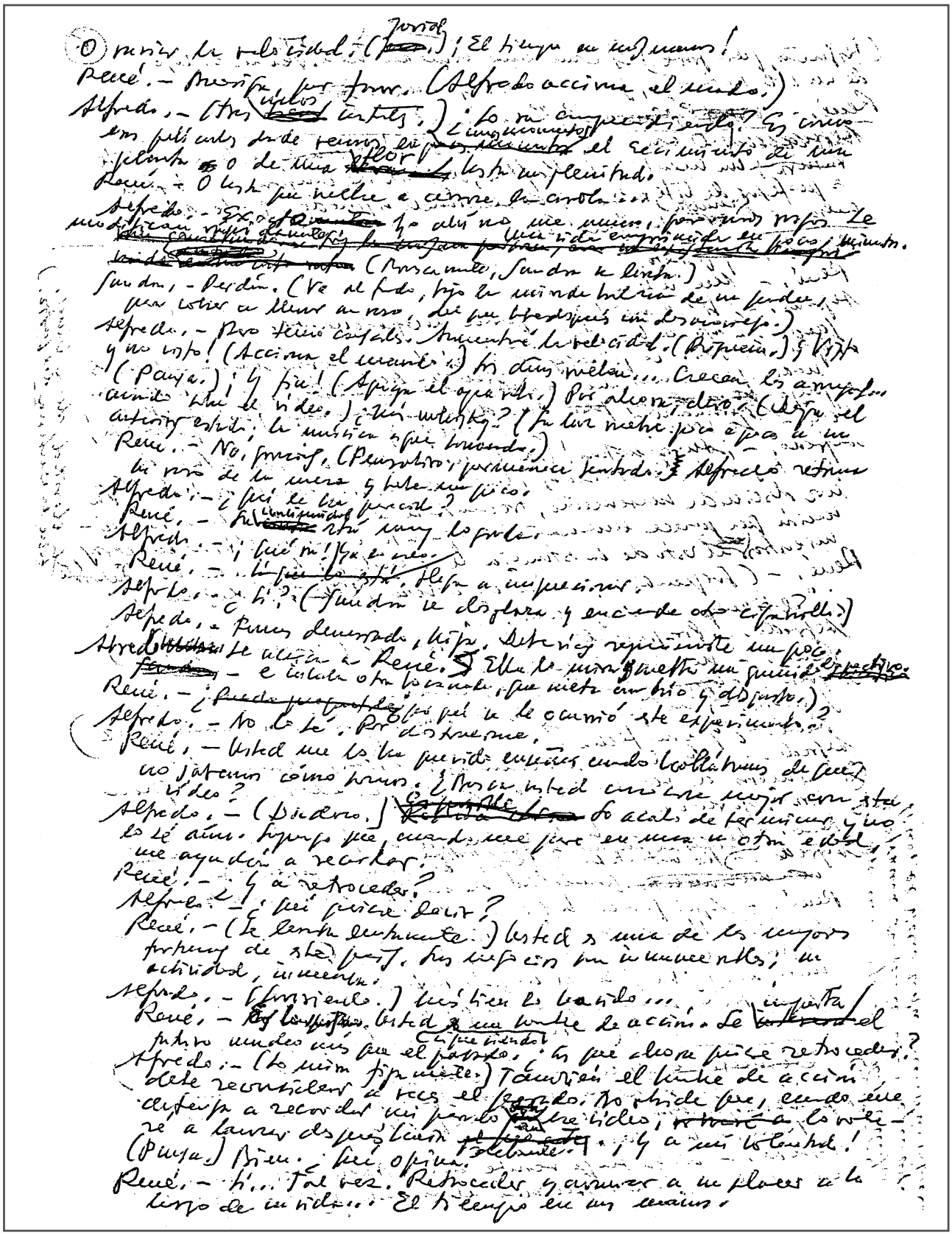
Todos tenemos, aunque no estemos locos, nuestras crisis de identidad. Somos alguien que desconocemos, y yo soy alguien que desconozco. Ese alguien estará, supongo, en mi obra también. Ahí estará Buero. Cuando Buero deje de existir ya no quedará más que su obra y Buero será su obra. [...] Y así, en esta labor mía [...], en este teatro mío, hay cosas que nadie ha visto y que yo conozco y sé, y hay cosas que ni siquiera yo mismo sé. Al final, como he dicho, cuando ya uno sea polvo, uno será solamente sus obras. [...] Y el grado en que no son totalmente explicables es el grado que permite a las obras pervivir un poco más. Mi divagación termina pues con una confesión —o un alarde— de inexplicabilidad propia. ■

Las palabras de Antonio Buero Vallejo que componen este "Cuaderno de bitácora" han sido recogidas de las transcritas en el volumen segundo de su *Obra Completa* —Madrid, Espasa-Calpe, 1994, edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco— y de las respuestas dadas, en épocas y situaciones diversas, a sus entrevistadores, y publicadas en distintos medios. Para la organización del conjunto ha sido necesario alterar el orden cronológico de los materiales empleados y, en ocasiones, el de su lugar en el texto de donde proceden. No ha sido modificada ni añadida palabra alguna. Lo que el lector contempla es, pues, el testimonio directo del autor.

Virtudes Serrano

Música cercana

[fragmento]



Manuscrito de Antonio Buero Vallejo, correspondiente a la obra *Música cercana*.

Las Meninas o Los espejos de la historia

Ignacio del Moral

Las Meninas
de
Antonio Buero Vallejo
Edición:
Virtudes Serrano
Colección Austral
Espasa Calpe
Madrid, 1999

La renovada Colección Austral viene dedicando una continuada y meritoria atención al teatro contemporáneo español, con ediciones cuidadas y avaladas por estudiosos de reconocida solvencia.

Es el caso de la presente edición de *Las Meninas,* una de las más apasionantes y conocidas obras de Buero en la que el autor continúa con su indagación en el teatro histórico como instrumento de reflexión acerca del presente y de los problemas intemporales del ser humano en su relación con la sociedad.

La edición de Virtudes Serrano incluye un prólogo amplio pero nada farragoso, en el que, con brillantez y vocación didáctica, se acerca a la obra desde diversos ángulos, rescatando anécdotas en torno al momento de su estreno en 1960 y entroncándola en el marco del teatro de la época y en la trayectoria de su autor.

Así, nos revela (o nos recuerda) que en el momento de su presentación en el Teatro Español, la obra fue recibida con diversidad de opiniones, basándose las críticas adversas en la presunta falta de veracidad histórica del texto, y en su interpretación de la figura del genial pintor sevillano. Según nos revela Serrano, la polémica saltó a las páginas de "Cartas al Director" de algunos diarios (una cosa así resultaría insólita en los tiempos actuales).

Sobre este concepto de verdad histórica y las diferentes lecturas que de la misma se han hecho a lo largo de la historia de la literatura y la crítica literaria se nos ofrece un interesantísimo resumen, en el que naturalmente, se da voz al propio Buero, que deja clara su posición:"un drama histórico es una obra de invención, y el rigor interpretativo a que aspira atañe a los significados básicos, no a los pormenores".

Un recorrido por las obras de tipo histórico de Buero, desde *Un soñador para un pueblo* hasta *La detonación,* sirve para mostrar la utilización que de la historia (y también del mito: *La tejedora de sueños,* casi un cuento de hadas) hace Buero para ir forjando su discurso dramático y ético.

La guerra civil y la posguerra, más cercanas en el tiempo, también sirven de marco para algunas de sus obras, que de ese modo podrían, según la autora de la edición, ser consideradas como teatro histórico; y finalmente, el recurso dramático utilizado en algunas de ellas de narrar hechos presentes desde una supuesta distancia temporal, también otorga carácter "histórico" a algunas piezas, a pesar de su ambientación contemporánea.

Para Buero nuestras "torpezas históricas" son un motivo permanente de preocupación. Por ello la Historia, como permanente fuente de inspiración, está presente en toda su producción.

Tras este repaso por la relación del teatro de Buero y la Historia, Serrano hace una enumeración de autores que siguiendo, más o menos fielmente o más o menos conscientemente, la estela de Buero, abordan los hechos históricos como tema en sus obras: desde su coetáneos como Sastre, hasta la última hornada de dramaturgos, como Antonio Álamo. Las obras de estos autores (se citan unos 20) muestran la vitalidad y permanencia del teatro histórico en nuestra dramaturgia.

En otro de los apartados de esta exhaustiva edición, recoge y comenta la editora una serie de textos que, en los últimos 30 años, se han basado en hechos acaecidos durante el reinado de Felipe IV, es decir, el momento ne que se desarrolla la acción de *Las Meninas.* Época apasionante, ha sido fuente de inspiración de numerosos dramaturgos, entre los que destaca a Domingo Miras *(La Saturna),* Eduardo Galán *(La sombra del poder,* coescrita con Javier Garcimartín y *La*

enamorada del rey), Chema Cardeña *(La puta enamorada)* y Antonio Álamo *(Los espejos de Velázquez).*

Un breve estudio biográfico de Velázquez y una acercamiento a la fascinación que el pintor ejerce desde siempre sobre nuestro autor, da paso al estudio de la obra propiamente dicha: análisis de las técnicas dramáticas que Buero, siempre innovador, incluye en la misma; concomitancias con otras obras del autor...

Completa la edición, además de una escueta pero representativa bibliografía en torno a Buero y el texto de la obra lúcidamente anotado en aquellos puntos donde una información complementaria ayuda a su comprensión, un "Apéndice", destinado a estudiantes donde se ofrece una cronología de la vida y obra de Buero: lamentablemente, una última fecha, en mayo de 2000 habrá de completarlas. Además, se ofrece una amplia selección de citas en torno a la obra y su estreno.

Y finalmente, un "Taller de Lectura" en el que se proponen ejercicios divididos en diversos apartados *(sobre el contenido, sobre el género, sobre los personajes, sobre el lenguaje...)* para la lectura de la obra que también sirve de iniciación a la lectura teatral y que ayuda al potencial lector a penetrar en las claves y la magia de *Las Meninas.* ■

Atención editorial a Buero Vallejo en la AAT

Cristina Santolaria

Buero por Buero
Conversaciones con Francisco Torres Monreal

de
Torres Monreal
Edición:
Asociación de Autores de Teatro

No sólo por el destacado papel desempeñado en la escena de la posguerra y la democracia española, sino también por el innegable magisterio entre los dramaturgos del último medio siglo,Antonio Buero Vallejo no podía estar ausente en las ediciones impulsadas por la **Asociación de Autores de Teatro,** en la que, por méritos propios y por el reconocimiento que de ellos ha realizado el colectivo de autores, ha ostentado la Presidencia de Honor desde su creación en 1991 hasta la actualidad.

Todos estos motivos justifican más que sobradamente el que Antonio Buero Vallejo haya iniciado dos de las colecciones que edita la AAT. *Buero por Buero.* (Conversaciones con Francisco Torres Monreal) abre, en 1993, la serie "Damos la palabra. Ensayo breve", en la que, con posterioridad, aparecieron títulos de José Monleón y M.ª José Conde. En una extensísima entrevista, Torres Monreal, conjugando un rigor científico del que había dado sobradas muestras en otros ensayos sobre teatro actual, y una copiosa creatividad, se acercó a la persona, al creador y pensador que convivían en Antonio Buero Vallejo. *Buero por Buero* es un instrumento imprescindible para todos aquéllos que, bien desde el texto, bien desde el escenario, pretendan aproximarse a la inmensa labor creadora de Buero Vallejo.

A través de una amena conversación, Torres Monreal ayuda a Buero a rememorar sus orígenes familiares, su infancia, sus años de formación en Guadalajara y los profesores que abrieron cauce a sus incipientes inquietudes culturales, —entre las que destacaron la pintura y la literatura—, para adentrarse posteriormente en sus recuerdos de la contienda civil y de una atormentadora experiencia de campo de concentración cuyas reminiscencias han cristalizado en su producción dramática. A través de sus afinidades (Ibsen, B. Shaw y Pirandello) y "rechazos"

La Fundación
Diálogo secreto

de
Antonio Buero Vallejo

Edición:
Asociación de Autores de Teatro y Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

(Valle Inclán, Lorca, y Jardiel y Mihura) teatrales podemos llegar a conocer una poética perfectamente definida, calificada por el propio Buero de realismo simbólico, estética cuyos rasgos más significativos van perfilando las palabras de Buero gracias a las pautas marcadas por Torres Monreal.

El paso de los años permite, igualmente, acercarse con mayor objetividad y distancia a temas tan polémicos como el del posibilismo/imposibilismo, o a su revisión del pensamiento marxista. No falta tampoco en esta entrevista el repaso a su propio proceso creador, a esa reiteración de hábitos y modos de trabajo que le han conducido a la construcción de una de las más sólidas dramaturgias cuya constante más perenne ha sido el rigor ético. La reflexión sobre los directores que han montado su teatro, así como sobre los actores que han dado vida a sus personajes, completa la visión que Buero poseía sobre su labor y su obra, visión que es resumida, como Torres Monreal ha puesto de relieve, en las palabras que Amparo pronuncia en la segunda parte de *Lázaro en el laberinto.*

Con la edición, en 1997, de *La Fundación* y de *Diálogo secreto*, se inicia una nueva colección de la Asociación de Autores de Teatro, esta vez en colaboración con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ámbito en el que José Bono dice sentirse orgulloso de contar con una figura como Buero, a quien califica de "guía espiritual de la libertad en tiempos de oscurantismo" (p. 9). Se trata de una edición divulgativa, y a ello contribuye, sin duda, la "Introducción" de Adelardo Méndez Moya, quien, apoyándose en la abundante bibliografía crítica sobre el teatro de Buero Vallejo, muestra cómo en las dos obras seleccionadas para la presente publicación, es posible encontrar las constantes temáticas, técnicas y estructurales que han conferido al teatro de Buero ese peculiar carácter que lo convirtió en el maestro por antonomasia del teatro de la posguerra española.

A pesar de los más de diez años que separan *La Fundación* y *Diálogo secreto*, en ellas aparecen como temas fundamentales la búsqueda de la verdad y su asunción por los protagonistas, o el anhelo de libertad. La intervención destacada de la pintura y de la música, la inclusión de elementos simbólicos, la presencia de ingredientes autobiográficos, etc., son algunos de los componentes señalados por A. Méndez Moya como configuradores del teatro de Buero en ese intento realizado por ofrecer "una panorámica sintética de algunos de los rasgos principales del teatro de Buero Vallejo" (p. 21).

Es evidente que esta iniciativa de la Asociación de Autores de Teatro y de la Junta de Castilla-La Mancha, —que tuvo continuidad en la publicación de textos de Domingo Miras, Teófilo Calle o Martínez Ballesteros—, responde a la muy loable intención de divulgar y difundir las más interesantes y reconocidas creaciones de este maestro de la dramaturgia española del siglo XX. ■

Visita nuestra web
www.aat.es

Dibujo original de Antonio Buero Vallejo.

La palabra de Buero Vallejo

El teatro es, antes que nada, palabra. Aunque es además muchas otras cosas. Es la interpretación de un texto escrito en el que cada actor, compenetrado con las palabras del personaje, las repite, las modula, las llena de alegría o tristeza, de rabia o desesperación. Con la ayuda y la guía del director de escena.

Los gestos, la actitud del cuerpo, la música que enfatiza o acompaña a la palabra; la escenografía que arropa el texto, también son teatro.

Levantar una obra sobre un escenario, darle vida y belleza es fundamental para que el teatro sea verdadero teatro. Pero de todo esto sólo la palabra permanece y dura. La palabra es la semilla y el origen del fenómeno teatral.

Todo dramaturgo es, antes que nada, un escritor. Antonio Buero Vallejo lo sabía muy bien. Su lenguaje inolvidable, su precisión y exactitud al elegir, entre miles, la palabra adecuada; la fuerza y el vigor de los diálogos, hacen de Buero Vallejo un escritor de teatro excepcional.

Cuando en 1949 vi por primera vez *Historia de una escalera* la sorpresa y la congoja que sentí fueron extraordinarias. Allí, en aquel escenario, se estaba desarrollando la historia viva de la posguerra. El drama de la soledad, la desesperanza de unos seres humillados y ofendidos y náufragos. Y sus personajes éramos nosotros, los españoles de entonces. La historia era la historia de muchas escaleras que no conducían a ninguna parte.

Han pasado muchos años desde aquel estreno, milagroso y espléndido. No recuerdo detalles de la representación, que fue muy buena. Pero no he olvidado aquellas palabras. Porque desde entonces las he leído más de una vez, y he vuelto a sentir la emoción de aquel lejano día.

La magia del teatro permanecerá siempre. El teatro, amplio y extenso, de Buero seguirá representándose a lo largo del tiempo. Pero el mensaje literario y humano de nuestro dramaturgo llegará en forma de libro hasta el último rincón de la Tierra, allí donde quizá no puedan llegar las representaciones de sus obras. ■

Josefina Aldecoa

Mi Buero Vallejo

Manuel Alvar

Era una sombra blanca. Pasaban mis días de París y un antiguo compañero de Salamanca me trajo *En la ardiente oscuridad.* En mi ventanal de la Cité Universitaire yo pensaba en aquel dolor inacabado. ¿Cómo sería este Buero Vallejo? Unos años después me fui a California. ¿No conoce V. a Buero Vallejo? El matrimonio Wofsy me hablaba todos los días de aquella sombra blanca. Sam lo había introducido en los Estados Unidos y con él hablaba de realidades no alcanzadas. Frances, del trajecito para el niño, y de Victoria. Pero la sombra blanca era tenaz y resistía a mi recuerdo. Otro día, ahora en Bogotá, una carta de Buero hablaba. Me llamaron a la Academia y Buero, con García de Diego y con Vicente Aleixandre, había firmado la propuesta. (Señor, ¿por qué merecí tanto?). Estuve en la comida que ofrecía Dámaso Alonso y allí supe que la sombra blanca era una soledad que caminaba y me acerqué a saludarla. Fue ya un amparo que nunca me dejó a solas. ¿Sobre qué será su discurso? Entonces pensaba en Filipinas. Había leído cronistas y más cronistas, había hecho cientos y cientos de papeletas. Sí, prepararía mi trabajo. Pero un becario se cruzó en el camino, necesitaron fichas y, ¡ras, ras!, deshicieron mi quehacer. Entonces se interpuso Carmen Bobes. Sabía que yo era amigo de Jorge Guillén. ¿Por qué no haces un prólogo para mi libro? Quise hacerlo, pero salió larguísimo. Escribí otras páginas, que, también, resultaron desmesuradas. A la tercera. Pero ya no hubo Filipinas. Yo fui quedando siempre del lado de Buero Vallejo. Leí el discurso de ingreso en la Academia y —qué casualidad— mi nuevo amigo, me tomó bajo su amparo y me llevó a un sillón al lado del suyo. Así estuvimos casi veinticinco años. Buero era hombre de poco hablar y yo no de mucho. Me reprochaba: nunca dices nada. No. Y así sigo. Eres más tímido que yo. Sí, eso debe ser. Escribí entonces sobre *La tejedora de sueños.* Era un amparo para mis muchas soledades. ¿Harás alguna otra cosa? Llegó un colega de Nuevo Méjico y quería estar con Buero. Vinieron a casa y yo volví a quedar con mis silencios y con aquella sombra blanca. Eran largos los murmullos ensordinados. Un día tuve que contar votos y llamé a Buero a mi lado. Sólo confiaba en él, y así pude seguir años y años. Nos veíamos todos los jueves; luego, ya tampoco. Supe de dolores amargos para mi amigo y yo —tímido más que tímido— seguía con mis soledades. Un día me hicieron un homenaje mis colegas y Antonio tuvo conmigo una fidelidad que todavía me desgarra. Para aquellas páginas envió un poema dedicado a su hijo muerto. ¿Cómo corresponder sino con un cuenco de lágrimas? En aquel puñado de versos la presencia cruel del visitante y la lección de una soledad que nunca se aprende. ¿Por qué fue para mí ese poema? Hoy lo releo y no puedo sino guardar un largo y desolado silencio

"Para eludir su vigilante acoso
edifiqué a hurtadillas el palacio
donde el amor cobra certeza
en la esposa y los hijos. La esperanza
se consteló de luminosas gemas,
azules sueños, púdica alegría".

Ha quedado sólo la única razón verdadera. Antonio está solo con el hijo y sus ojos inmóviles. Yo fui a verlo. Debieron ir con él muchas sombras entenebrecidas en el silencio del teatro. Hablábamos con Victoria. Mi amigo estaba solo, esperando la timidez que no sabe arrancarse. Su cuerpo tenía un desgarrador hábito blanco. No, sombra ya no. La presencia de la claridad total. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE TEATRO

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA
Dirección General de Promoción Cultural

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos