

13

CUADERNOS
EL PÚBLICO

REGRESO A BUERO VALLEJO



El Concierto de San Ovidio

REGRESO A BUERO VALLEJO

El Concierto de San Ovidio



EL PÚBLICO



MADRID, ABRIL 1986

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral del
Instituto
Nacional de las Artes Escénicas
y
de la Música.

Director:
Moisés Pérez Coterillo

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:

Redacción: 270 57 49 y
279 32 96.

Suscripciones: 270 51 99.

Imprime:

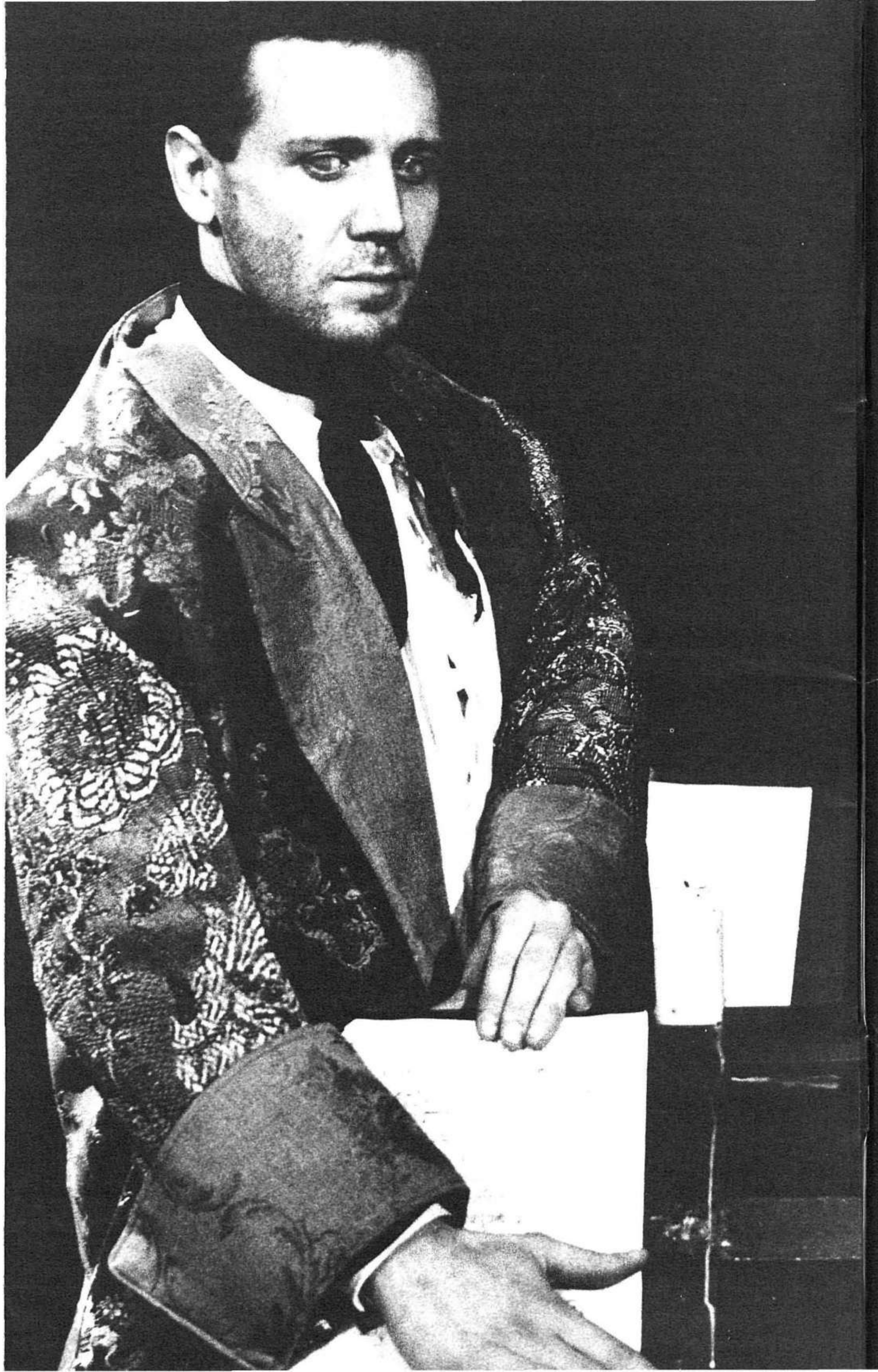
T. G. FORMA, S. A.

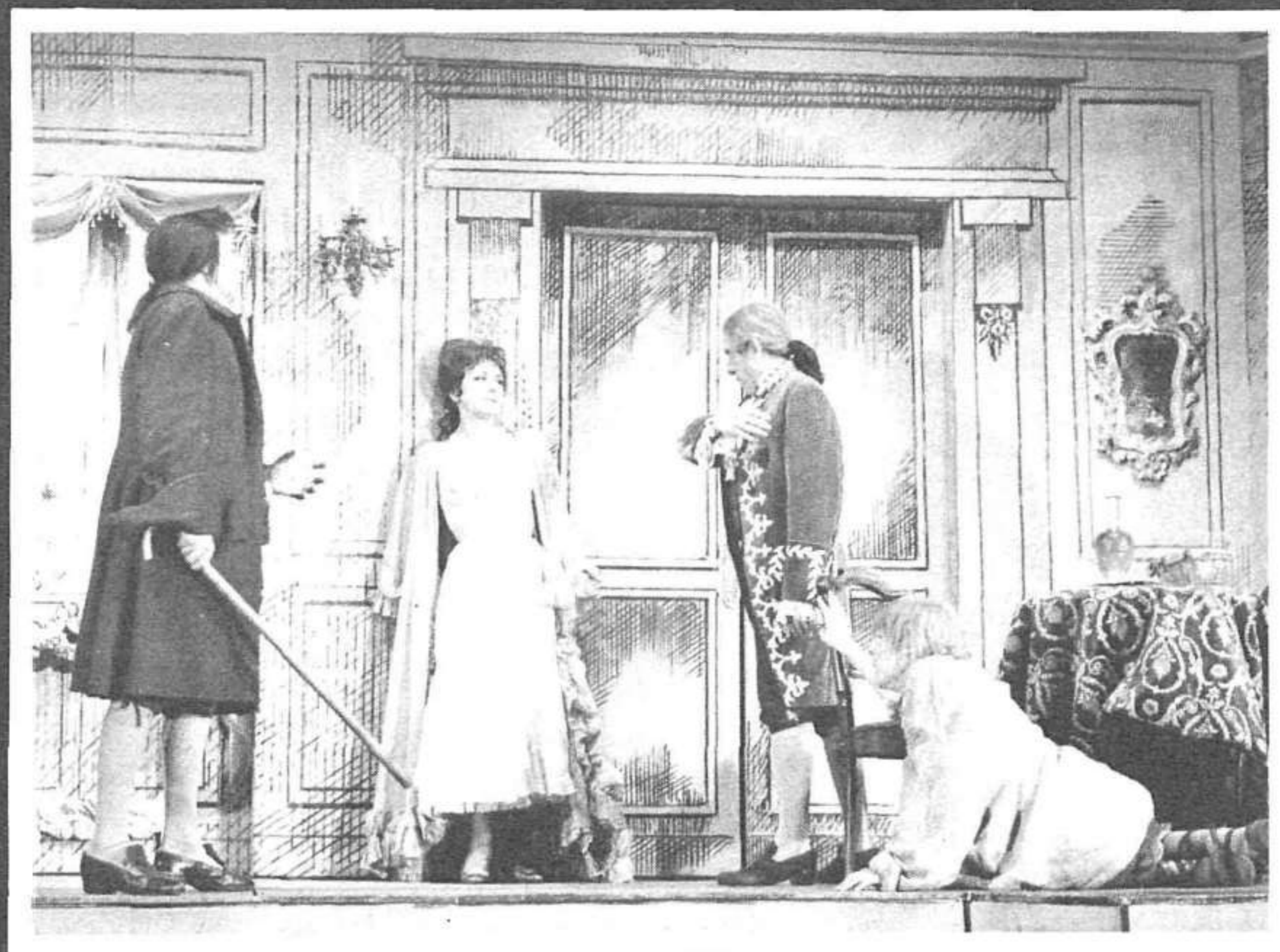
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid

Depósito Legal: M-524-1985.

NIPO: 302-86-001-5.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 31.





ÍNDICE

CONVERSACIÓN

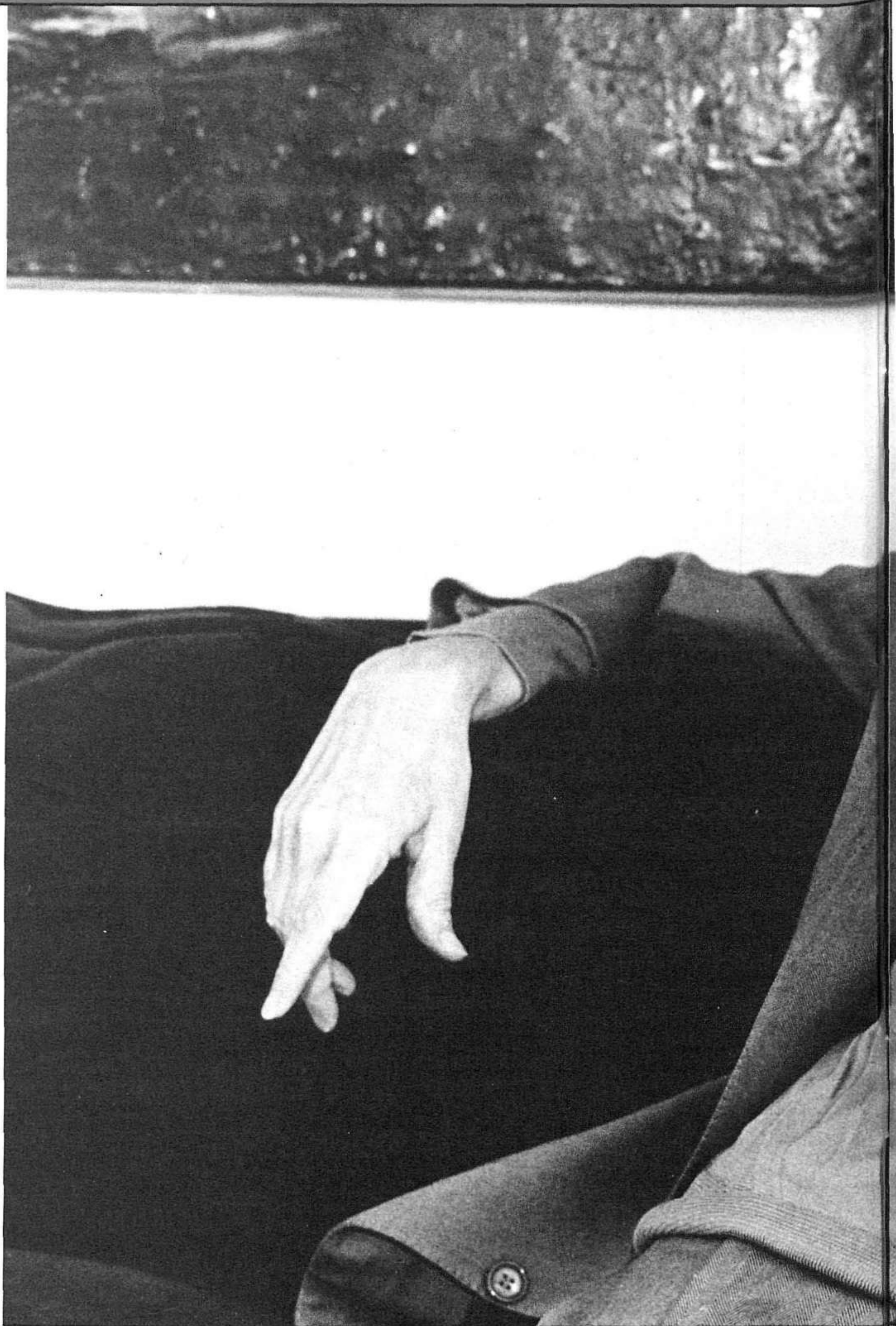
Jornada de reflexión: Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas. (José Luis Vicente Mosquete)	6
---	---

ITINERARIO

Veintitrés estrenos para la historia del teatro español. (Moisés Pérez Coterillo)	22
1962-1986. "El concierto de San Ovidio" entre dos fechas	58
Buero Vallejo, ¿vidente o ciego? (Jean-Paul Borel)	60
De símbolos e ejemplos. (Enrique Pajón Mecloy)	65
Con Miguel Narros, volver a leer "El concierto de San Ovidio". (Juanjo Guerenabarrena)	68

4

Volver al teatro de Antonio Buero Vallejo no es desandar ningún camino, sino adentrarse en una aventura de la que no están excluidos ni el riesgo ni la sorpresa. *El concierto de San Ovidio* se estrenó hace veinticuatro años en el ya desaparecido Teatro Goya de Madrid y fue uno de los grandes éxitos del autor. Vuelve ahora al Teatro Español, bajo los auspicios del municipio madrileño en una producción destinada a cerrar la temporada. Hasta la fecha del estreno de *El concierto*, ocho de las doce obras de Buero que llegan a la escena, lo hacen en "teatros nacionales". Desde entonces esta es la primera oportunidad en que un "teatro público" programa una obra del autor. En cualquiera de los teatros institucionales de Europa, los textos de un dramaturgo como Buero Vallejo serían parte del repertorio —de hecho varios de ellos han montado los principales dramas de Buero— y su obra, un punto constante de revisión y estudio. En nuestro país no ha sucedido así y por eso hay que felicitarse porque comience a ocurrir. Es síntoma de que el teatro quiere poner a funcionar la memoria. Pero con ser ello importante, hay otros aspectos que inducen a reflexión. La vida teatral española permite, por su propia contingencia y por la renovación generacional que se opera en su público, un acercamiento y una nueva lectura de algunos textos contemporáneos fundamentales, que aun estrenados en su día, no dispusieron de los medios con que hoy cuentan los teatros públicos, ni tampoco de los criterios de puesta en escena, escenografía o iluminación que han adquirido un mayor desarrollo con los años. Por otro lado, los nuevos espectadores se iniciaron en el teatro cuando las más ambiciosas obras de Buero no se encontraban en cartel y su





aproximación a ellas sólo fue posible a través de su lectura y del trabajo de los analistas y estudiosos de sus textos. Asistir a la revisión de una de las obras fundamentales de Buero ofrece una oportunidad mucho más rica y compleja de lo que sugiere el término "reposición". Se trata de una verdadera creación y, en gran medida, un descubrimiento.

Este cuaderno ha querido subrayar el acontecimiento, sumarse a lo que de homenaje tiene el inminente estreno, recorriendo como en un álbum y a grandes zancadas la trayectoria teatral de Buero y haciendo una breve parada en los veintitrés títulos estrenados hasta el momento. Hemos querido contar las circunstancias históricas en que se produce el diálogo público que Buero ha mantenido con la sociedad española desde el estreno de *Historia de una escalera* y la respuesta a través de las críticas y comentarios que suscitaron sus obras. Hemos contado para ello con dos obras de consulta imprescindibles: la de Ricardo Doménech, "El teatro de Buero Vallejo, una meditación española", y la de Luis Iglesias Feijoo, "La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo", a las que remitimos a quienes este trayecto, forzosamente limitado, les induzca a una más profunda travesía. La obra de Buero es un paisaje que difícilmente se abarca y cuyo recorrido reserva siempre, al peregrino solitario que se adentra en su lectura, recodos de inteligencia, pasión y honestidad poco comunes.

Pero el teatro de Buero busca, sobre todo, un destino colectivo. El teatro es un hecho social de primera magnitud y ante esa colectividad de ciudadanos reunidos, la palabra de Buero Vallejo vuelve a tomar ahora el frágil y sugestivo cuerpo del teatro. Sean para él nuestros primeros aplausos.

**JORNADA
DE
REFLEXION**



(Foto: Fernando Suárez).

A NTONIO BUERO VALLEJO, SONRISAS Y LAGRIMAS

JOSÉ LUIS VICENTE MOSQUETE

MI última pregunta, al menos, no hubiera sido necesaria. Sobraba por evidente. Andábamos ya en trance de despedida y uno repasaba detalles de la "escenografía". Nunca había estado yo antes en el "salón de conceder entrevistas" de Buero, pero pudiera decirse que me lo sabía de memoria. Un tocadiscos, fotos de familia, un Viola regalado, dos Miró, su autorretrato de los años cuarenta, el célebre a plumilla de Miguel Hernández, "en recuerdo de nuestra amistad en la cárcel"... El ámbito de estar de Buero —como su ser, su perfil y su ademán— están profusamente documentados. Menos ese pequeño grabado que cuelga a dos palmos del dintel. Por eso, y por razón de paisanaje, me llamó la atención:

—¿Y éste, don Antonio?

—"Don Miguel de Unamuno; una reproducción de la escultura de Victorio Macho..."

—Ya, ya. ¿Cómo es que le tiene usted entronizado aquí?

—"Elemental, amigo, elemental"... me contestó don Antonio con una sonrisa franca y su mirada oblicua.

Por eso digo que esa pregunta, cuando menos, no hubiera sido imprescindible seguramente. Porque el Buero brechtiano y distante que nos proponen a menudo los críticos es, al filo de sus setenta años, menos verdad, quizá, que el Buero unamuniano, ese Buero del sentimiento trágico de la vida, profesional de la esperanza por necesidad y por obligación, bregador del silencio y de la palabra, etc., etc., etc...

"El teatro de Buero —ha escrito García Pavón en calidad de amigo y viejo contertulio suyo en el desaparecido Café Lisboa— ni cuaja en lágrima, ni llega a ser sonrisa". Es una hipótesis, que acaso pudieran elevar de algún modo a conclusión quienes, en estas mismas páginas, deben acometer la audacia de bucear en las claves de la obra de Buero Vallejo, pero difícilmente aprovechable para quien, por exigencias del guión, acude a la cita con el encargo de hurgarle más bien en la desventura/aventura de su vida. La vida de Buero, narrada por él mismo, puede arrasarle en lágrimas los ojos en un momento dado (tan pronto le evokes la historia de Juanito Barrios, por

ejemplo), o reventar en carcajadas (si le mientas sus trucos culteranos para aplazarle a Victorita su paso por la vicaría).

Y entonces, inevitablemente, se desvanece un poco la imagen de ese Buero "frío, venenoso y ofídico", de un Buero "serio, solitario, austero, mefistofélico"; un Buero "con perfil de cuchillo... o de guadaña"; "estoico, cartesiano, asceta". Ese Buero —que todas estas lindezas se han dicho de él— "aferrado a su pluma lentísima, a su letra ratonera, a sus trajes de alivio de luto", o simplemente "aburridos", como el que lleva hoy, 11-M, día de reflexión; un buen día, apropiado pues, sobre el papel, para echar en parleta con Buero.

—"Otro tópico, no sé si estás al tanto de él, es que Buero siempre roba un pitillo a quienes vienen a entrevistarse".

En cierta manera estaba previsto. Le abrume con una segunda cajetilla. Aparta su pipa y se sirve. Un cigarrillo compartido es siempre un buen recurso introductorio.

—Mi intención, don Antonio, es que hablemos de su vida... y bien que lo siento, porque supongo que debe ser una pesadez que le vengán un día sí y otro no con esta cantinela.

—"Te diré: hay que tomarlo como un imperativo de esta profesión. De lo que no estoy seguro es de que en torno a mi

vida no esté contado ya todo o casi todo. Otra cosa es que, muy a menudo, se hayan utilizado más los clichés que la verdad."

(Es la suya una andadura demasiado larga y a Buero se le pinta en el semblante como un aire de esa su pereza proverbial ante la idea de remontarse a los orígenes. Quemaremos etapas necesariamente. Resolveremos en "off" la prosa de su historia e intentaremos detenernos en la sustancia. Desde el principio, eso sí, se le advierte a Buero empeñado en desprenderse a guantazos de la mucha hojarasca de adjetivos —tirando a gris fúnebre— que la "buerología" le ha propinado de siempre, como piropo o como insulto. Su misma infancia, su genealogía, le sirve a Buero para un primer desmarque de ese lugar común del castellano viejo, alcarreño, grave, solemne, adusto o atiesado.)

—Hablemos de Guadalajara, su primer horizonte, con los ojos de la memoria, don Antonio.

—"Guadalajara está siempre al fondo de mí, porque allí fue donde tuve las vivencias decisivas de mi infancia. Pero no hay que olvidar que mi padre era gaditano, lo que quiere decir que, aunque yo sea castellano, no lo soy al ciento por ciento. Tengo una oculta —o acaso no tan oculta— vena andaluza dentro de mí que los muy atentos pueden incluso rastrear en mi teatro."

—En alguna parte he leído, don Antonio, que en el Instituto de Guadalajara enseñan ahora orgullosamente un árbol tatuado por usted, dicen que Buero, de joven, iba escribiendo sus amores en las cortezas de los árboles...

—¡Hombre; eso es nuevo para mí. Puede que sea verdad, pero lo dudo. Será, pues, una de las tantas anécdotas que dichosamente van conformando nuestro mito, aunque no respondan a la realidad."

MILITANTE COMUNISTA

(Lo cierto es que Buero nació en Guadalajara. En septiembre de 1916. Su padre era un militar "cultivado", aficionado al arte y a la literatura, que compraba libros de teatro y llevaba a sus hijos a ver cuantos cómicos llegaban a la ciudad. Antonio se lo leyó y se lo vio todo —"casi todo teatro malo, pero teatro al fin y al cabo"— y finalmente optó por la pintura. Esa era su verdadera vocación. Así es que cuando termina el bachillerato en aquel Instituto de Guadalajara —"difícilmente podía dibujar yo mis amores en los árboles, cuando apenas había árboles"—, se viene a Madrid, a la Escuela de



(Foto: Fernando Suárez).

"Mi padre era gaditano, por eso, aunque yo sea castellano, tengo una oculta vena andaluza dentro de mí, que los muy atentos pueden incluso rastrear en mi teatro"

Bellas Artes. Como quien dice, apenas pudo pasar de la plumilla. Como a tantos otros españoles, la historia le partió su vida en dos.)

—Estamos en la guerra. Usted era del Partido Comunista.

—"Bueno, me hice del PCE durante la guerra. Antes no lo era. Era de la FUDE y tenía ya evidentemente una inicial formación ideológica muy cercana al comunismo, así que me afilié al partido durante la guerra."

—Ahora ya no lo es.

—"No. Hace muchos años que abandoné la militancia. Eso no quiere decir, sin embargo, que mis ideas hayan vasculado de una manera absoluta. Muchos aspectos de mis viejas ideas siguen pareciéndome vigentes."

—¿Qué sensación le produce el espectáculo actual del PCE?

—"¡Qué quieres que te diga! Cuando veo esta dispersión y disgregación, yo siempre recuerdo una frase de Lenin: "Cuidad —decía él— de la unidad del partido bolchevique como de las niñas de vuestros ojos". Y esto, que parece retórica, escondía una gran sabiduría política: si esa unidad no se mantenía a toda costa, la eficacia social de un partido de este tipo disminuye, si es que no se pierde definitivamente."

—Seguro que luego el PCE le ha vuelto a tentar alguna vez; a buen seguro ha intentado recuperarle como militante.

—"En cierto modo, eso es normal. Sí, antiguos camaradas míos me han sugerido en más de una ocasión la posibilidad de militar de nuevo de una manera completa, pero siempre lo he rehusado. A estas alturas yo no puedo ser un militante; soy un escritor."

—¿Son acaso conceptos incompatibles?

—"No forzosamente, y de hecho ha habido casos de escritores militantes; sólo que a mí me parece que se cumple mejor un servicio social en profundidad por el escritor que se mantiene políticamente independiente, aunque pueda tener convicciones muy arraigadas."

(Pero estábamos en los umbrales del año 36. El Julio César de Shakespeare decía que "los hombres son algunas veces dueños de sus destinos", pero no siempre. Y ese, aseguran, es uno de los enigmas de la vida que Buero ha sondeado una y otra vez en su teatro. El joven Antonio, 20 años, ha de trocar los pinceles por el fusil. Primero como soldado de infantería. Luego de Sanidad. Siempre en el bando republicano.)

—¿Llegó usted a matar a algún hombre durante la guerra?

—“Absolutamente a ninguno. Es más, no disparé ni un tiro siquiera contra el enemigo, sino sólo contra algunos blancos, cuando nos enseñaban a manejar las armas”.

—A cincuenta años vista, ¿cómo definiría Buero aquella catástrofe?

—“Fue una cosa tremenda y lamentable, que anegó al país en tragedia y en lágrimas, pero que era la consecuencia de las grandes imperfecciones que nuestra sociedad comportaba y que al fin estallaron en ese conflicto.”

—Una guerra así, ¿es una posibilidad ya superada en nuestro país?

—“No creo que lo esté del todo, porque no están superados los problemas que la suscitaron; pero las perspectivas de otra verdadera guerra civil es posible que se hayan extinguido.”

LA DOLOROSA MUERTE DE SU PADRE

(Un suceso especialmente doloroso en la biografía de Buero —sobre el que sus biógrafos han pasado casi siempre de puntillas— es la muerte de su padre, a manos de los republicanos. Se dice que fue fusilado en Paracuellos...)

—“Eso es lo que pensamos, pero en rigor no hemos llegado a tener una documentación fehaciente en este sentido.”

—¿Cómo ocurrió aquello, don Antonio?

—“Mi padre era un hombre de sentimientos liberal-conservadores, pero nos consta que no se había metido en ningún tipo de pre-conspiración ni nada parecido; entre otras razones porque era un militar auténtico de los que creían que había que obedecer al poder constituido y nada más. A pesar de ello, en aquellos momentos terribles del primer asedio a Madrid, cuando la Junta de Defensa —recuerda que el gobierno se había trasladado a Valencia— intentaba sostener y organizar esto hercúleamente, se produjo una oleada de detenciones preventivas, y unas razzias posteriores en las cárceles, en las que cayó mi padre.”

—¿Usted no pudo hacer nada entre sus correligionarios para salvarle?

—“Yo era un chaval, e hice gestiones, claro. Fui a la Dirección General de Seguridad y la visita resultó tranquilizadora. En aquellos momentos de confusión, el hecho mismo de que estuviese legalmente en una cárcel nos ofrecía ciertas garantías. Como digo, se había producido una oleada masiva de detenciones sin causa concreta y el ambiente que se respiraba era que, una vez que se superasen los peores momentos del asedio y se estabilizaran las cosas, les irían soltando



Autorretrato de Buero Vallejo fechado en 1947.

poco a poco. Mis gestiones no podían servir para sacarlo a la calle, pero nos infundieron cierta calma. Sin embargo, llegaron los primeros días de noviembre, el empujón del asedio era realmente alarmante y Madrid vivió unos días de una tensión terrible. Entonces, ante la posibilidad de que entrase el enemigo —que podía muy bien entrar—, inesperadamente se confeccionaron listas más o menos apresuradas y diversos organismos políticos o sindicales —esto no ha quedado nunca demasiado claro— hicieron verdaderas barridas en las cárceles y fue cuando se produjeron las peores matanzas. Porque en los meses precedentes había habido crímenes y asesinatos, pero las detenciones habidas cuando las de mi padre, eran de otro tipo y en ningún modo cabía esperar un desenlace así.”

—¿Cuándo se enteró de que su padre había muerto?

—“De manera explícita, nunca. Mi madre, como de costumbre, fue un día a la cárcel a llevarle ropa y le dijeron que lo habían trasladado, que era la manera, quizá, de decir lo que había ocurrido. De momento quisimos aferrarnos a esa idea, pero yo, con menos esperanza que mi madre, empecé a temerme lo peor. Al pasar los días y no dar con su paradero, sacamos la triste conclusión de que se lo habían cepillado.”

—¿Cómo reaccionó Buero ante la paradoja de que los de su propio bando matasen a su padre?

—“¡Pues cómo iba a reaccionar! De una manera muy penosa, muy dolorosa. Yo a mi padre le tenía mucho aprecio y consideraba que era una injusticia que cayera. Pero, ante estos terribles aspectos de la catástrofe, cabe plantearse dos posturas: o rompo la baraja y no estoy con nadie o, a pesar de todo, estoy en algún frente, aunque no pueda negarme a mí mismo que este frente presenta también aspectos muy siniestros y negativos. Yo entendí, desde mi juventud, que lo que no se podía hacer era romper la baraja.”

—¿No ha sentido luego curiosidad por aclarar la muerte de su padre?

—“Hacer gestiones en este sentido, tratar de documentar el hecho, fue la ‘moda’ —digámoslo así, con todo respeto para quienes la ejercieron— inmediatamente posterior al conflicto. Los vencedores, naturalmente, orquestaron la gran especie de la terrible criminalidad de los ‘rojos’, ocultando cuidadosa o cínicamente su propia criminalidad, que había sido, por lo menos, tan grande, si no mayor... y que lo seguía siendo a través de la represión subsiguiente. Siempre se

“Fui uno de los presos que soportó aquello de un modo más equánime y normal”



(119) 41-III-1926(0)



(118) III-1925(0)

lo agradeceré a mi familia, que —no sólo por mi situación personal, sino por repulsi3n hacia estas cosas— entendió que hacer gestiones en este sentido era abundar en una suerte de maniobra política que nos nos gustaba. Más tarde, eso sí, hubo que remover algunos papeles para que mi madre cobrase una pensión..., pero no, no pudimos ni quisimos localizar la tumba de mi padre.”

UNA EXPERIENCIA LÍMITE

(Buero se había incorporado a filas en Madrid y, tras varios destinos fugaces, pasa algún tiempo en el frente, ya estabilizado, del Jarama y más tarde en el de Aragón, con el jefe de Sanidad de la quinta división, un húngaro “internacional”, el comandante Borian, “que era como un padre para nosotros”. Un médico traumatólogo que sería luego jefe de hospitales del ejército de maniobra. Buero siempre estuvo con él, encargado de su oficina y del periódico de la unidad.

1939. “Cautivo y desarmado el ejército rojo”... concluye una pesadilla y empieza otra. Buero, con miles de los suyos —el ejército de Levante—, ha reulado hasta Valencia, convertida en estos momentos en una de las grandes ratoneras postbélicas. Es encerrado en la Plaza de Toros y, desde allí, conducido al campo de concentración de Soneja (Castellón). Cuando le sueltan y vuelve a Madrid, conecta con personas de la resistencia. Es detenido de nuevo; procesado y condenado a muerte por “rebelión continuada”. “No hay experiencia igual —ha declarado alguna vez Buero—; a muchas personas les arranca la vida, a otras las hunde y ya no pueden levantar cabeza. A veces me siento culpable —sin tener culpa— por no haberme destruido como se han destruido tantos. He tenido suerte, lo siento, y pido perdón a los que no han podido dejar de ser destruidos”.)

—En cualquier caso, don Antonio, es frecuente interpretar toda su obra posterior a la luz de aquella experiencia. Usted sabe que se ha dicho que Buero es un amargado por su misma biografía.

—“Aunque el último que lo haya podido decir no sea franquista, esa es una idea claramente orquestada por el franquismo. Y no es cierta. De serlo, cualquier escritor que haga tragedias, debería tener tras sí una biografía amarga... y no es así. Lo que ocurre es que uno tiene determinados conceptos sobre la vida —que se van acendrando con la experiencia y el paso del tiempo— y que te llevan a un determinado tipo de literatura. En mi caso, estos criterios sobre



Con 9 y 10 años, Buero tiene a Velázquez como tema de sus dibujos. Su creación del mundo de Goya data de 1931.



(120) III-1926(0)

los enigmas de la vida y de la sociedad, estaban sobradamente consolidados dentro de mí antes de la condena a muerte. No necesité, pues, de esa experiencia para llegar a esa amargura... que, por otra parte, no es tal. Aunque haya podido pasar momentos amargos en mi vida, yo no me amargué nunca..."

(Cárcel de Conde de Toreno: allí se reúnen —recuerda Buero— lo que los vencedores consideran lo peor de lo peor, miembros del SIN, de los Guerrilleros y del Trabajo Clandestino. Hay un intento de evasión masiva de los condenados a muerte. Fracasó, "no por ningún chivatazo, sino porque los encargados de hacer el túnel, cuando lo terminaron, optaron por largarse solos. El plan no lo organicé yo, pero estaba en él y es posible que me hubiese escapado..., de manera completamente estéril seguramente, porque en aquellas condiciones, los huidos caían de nuevo indefectiblemente". A los ocho meses de la condena le conmutan la pena y empieza el duro calvario de la cárcel. Seis años largos.)

—Cuentan que, en algún momento, llegó usted a temer que se volviese loco...

—“Es verdad que lo dije una o dos veces, ya mucho después, en la colonia de El Dueso. Recuerdo que una vez en la celda, les comenté a mis compañeros:

“Yo, a los cuarenta años, me volveré loco, probablemente”. Y no se trataba de que no resistiese aquella situación, no. Sin petulancia, puedo asegurar que fui uno de los presos que soportó aquello de un modo más ecuánime y normal. Pero sí, pensaba —atendiendo a los movimientos de mi propio cerebro— que podría llegar a una situación de esquizofrenia. Pero debo decir, en rigor, que cuando yo solté aquello, lo hice con un cierto sentido de humor negro, no atormentadamente, sino como una forma de conjuro, para defenderme, a través del humor, de aquella pesadilla.”

—Debe ser muy difícil salir delante, sin tener horizontes a la vista, ¿no?

—“Bueno, se puede decir que la mayor parte de los presos políticos tenían esperanzas; acaso un tanto ingenuas, casi siempre, pero muy fuertes. Eran necesarias para no hundirse. La mayoría pensaban que el régimen no podría durar, porque sus propias contradicciones iban a sumirle en el desastre; que, al término de la guerra mundial, los aliados le ajustarían las cuentas a Franco. Otros, sin embargo, no teníamos esa expectativa de un vuelco fulminante en la situación, pero sí otras esperanzas, más a largo plazo, más dudosas, pero muy reales, también. Habíamos logrado la conmuta-

ción de la pena de muerte y eso significaba, por lo pronto, nada más y nada menos, que la vida. Teníamos muchos años de cárcel por delante, pero cabía hacer cálculos con posibles reducciones de pena y pensar que algún día podríamos rehacer nuestra vida y hasta quién sabe, si luchar de nuevo por una España mejor.”

—Y aquí, lo inevitable, don Antonio: allí fue donde trabó amistad con Miguel Hernández...

—“¡Hombre!, ¡El topicazo!”

—Difícilmente podrá usted contar nada nuevo sobre el particular...

—“Imposible. Todo lo que recuerdo está contado ya. Ahí le tienes...”

(Y Buero señala a la pared donde pende el retrato, ya manido, que él mismo le hizo al poeta. A Miguel le había conocido Buero en 1938, en un hospital de guerra de Benicasim, y volvió a encontrarse con él en el cárcel de la calle Toreno, en Madrid. En 1940. Entonces le hizo, como a tantos otros compañeros de prisión, este retrato a plumilla, que ha dado la vuelta al mundo.)

—Alguna vez ha ronroneado Buero, que acaso pasaría a la historia, más que por su propia obra dramática, por este retrato de Miguel Hernández...

—“Sí, es verdad. Lo he dicho... y tam-

bién con algún humor, aunque en este caso no tan negro ya."

—Tengo apuntado por aquí otro nombre mucho menos tópico, que probablemente le gustará recordar.

—“A ver.”

—Juan Barrios.

—“¡Hombre, Juanito!”

LÁGRIMAS POR UNA SIMPLE MANTA

(A Buero se le iluminan los ojos de repente, se le disuelven las arrugas en una gran sonrisa, y me comunica al instante la noticia.)

—“¿Y sabes? Está vivo. Al fin le encontré. Al fin le encontré.”

—Es una historia hermosa.

—“Ya lo creo. Mira: Juanito Barrios era de mi quinta. Le conocí en el cuartel de Madrid, cuando nos llamaron a filas. Después nos llevaron a Villarejo de Salvanes para terminar la instrucción e hicimos una buena amistad, a pesar de que éramos bastante diferentes. Él era un aspirante a empleado de banca (que esa fue luego su profesión), un hombre de inquietudes intelectuales no excesivamente desarrolladas. Luego nos perdimos de vista. A mí me mandaron a la 15 División y no volvimos a vernos durante la guerra. Fue ya en el campo de concentración de Soneja, entre los miles de personas que allí estábamos, cuando volvimos a encontrarnos. Charlamos de todas nuestras peripecias y yo le conté a Juanito que estaba hecho polvo.”

—Por lo de la manta, claro...

—“Claro. Resulta que yo me había ligado en la Plaza de Toros de Valencia, con tres o cuatro campesinos que tenían bastantes mantas y que me venían prestando alguna a cambio de cigarrillos, pero justo el día antes de toparme con Juan Barrios en Soneja se me habían terminado los cigarrillos y, consecuentemente, las mantas. Aquellos tíos se habían desmarcado y era imposible dar con ellos en medio de aquella multitud. Era, pues, una despedida muy clara. Entonces, este santo laico que era Juan Barrios, me dijo: “mira, yo tengo una manta; la compartimos y en paz...”

(Y Buero se alarga, minucioso, en relatar aquella ceremonia de extender la manta sobre una especie de tarima que encontraron y cómo luego se arrebujaban los dos, como podían, para afrontar aquellas noches gélidas, que a tantos hombres se llevaron por delante.)

—“Algún tiempo después, nos mandaron a casa y, nada más llegar a Madrid, fui a visitar a Juanito. A mí me detuvie-



“...pero tú eres Juan Barrios. Le di un abrazo y se me llenaron los ojos de lágrimas”. (Foto: F. Suárez).

“Yo me había enamorado muchísimas veces porque soy un temperamento a-mo-ro-so, lo que no era incompatible con ser un solterón empedernido”

ron de nuevo y cuando salí en libertad condicional, volví de nuevo a casa de Juan Barrios, pero ya no vivía allí y no supieron darme razón de su paradero. Muchos años después, cuando yo era ya célebre, en una entrevista que me hizo Soler Serrano en televisión, relaté la historia con la esperanza de poder reencontrar a Juan Barrios, pero nada. Así es que me hice a la idea de que este hombre debería haber muerto o, simplemente, no quería contactos conmigo, ¡que todo podía ser! Así quedó la cosa hasta que, hace tres o cuatro años, se presentó en el Instituto Italiano de Cultura el libro que había escrito Magda Ruggieri sobre mi teatro. Yo intervine en el acto y al final, entre otras personas que vinieron a saludarme, me encontré con este hombre, ya muy mayor, acompañado por su hija, que se me acercaba tímidamente y me decía: “Antonio, ¿te acuerdas de mí?”. Yo le miré y no me lo podía creer: “pero, bueno —estaba muy cambiado—, pero tú eres Juan Barrios”. Imagínate: le di un abrazo y se me... se me llenaron los ojos de lágrimas.”

(Incluso ahora mismo, cuando lo recuerda, se le han enrojecido los párp-

dos a ese Buero, que el tópico define frío, calculador, inmutable y lejano; y se le ha ahogado de nuevo la voz en sus lágrimas y se ha producido luego un rato de silencio tembloroso..., hasta que Buero se ha repuesto y ha proseguido la historia en tono potente, entusiasmado...)

—“Entonces llamé a Victoria que andaba por allí: “Victorita, mira, aquí tienes al hombre a quien debo la vida”. Yo le había contado lo de Juan Barrios a mi mujer y ella también le dio las gracias, emocionada. El hombre, muy modesto, muy tímido, sencillísimo, sin darle importancia, sólo decía: “Nada, hombre; eso lo hubiera hecho cualquiera”. “¿Que lo habría hecho cualquiera? —le respondí—, estás tú bueno, que lo hubiera hecho cualquiera”. Así es que nos citamos para cenar una noche y estuvimos charlando por los codos... y, sí, luego nos hemos vuelto a ver alguna vez; menos quizá de lo que nos gustaría a los dos.”

DIEZ AÑOS DE RETRASO

—Por cierto, ya que ha salido el nombre de su mujer, Victoria Fernández, hay que recordar que Buero se casó (1959), ya cuarentón, y no sé si de milagro, porque iba usted para solterón. Cuentan que, cuando sus propios amigos le animaban a dar el “sí” definitivo a Victoria, se resistía usted argumentando: “Es que no ha leído a Ibsen.”

(La carcajada de Buero en este momento resuena polifémica y extensa.)

—“Ja, ja, ja... Eso también era humor... ja, ja, ja. Porque luego esto la gente lo deforma y te lo lleva a su propio tópico y mimetizan a un Buero rígido y absurdo, que dice (voz engolada): “Es que no ha leído a Ibsen”. Y no era eso, claro; era un cachondeo... pero sí, es cierto que lo dije. Yo me había enamorado muchísimas veces. Porque yo soy un temperamento a-mo-ro-so (Buero deletrea la palabra), lo que no era incompatible con ser un solterón empedernido. No se trataba de que yo fuese persona fría ante el otro sexo; no, no. Me gustaban las mujeres a rabiar y me enamoraba con una facilidad enorme.”

—Nombres no me va a dar, seguro.

—“No, no. Soy muy discreto. ¡Hombre!, hay una actriz con la que salí bastante, como es sabido... fuimos novios, pero ella se casó después y no hay por qué citar ahora. No. Ni más ni menos yo pensaba: bueno, voy a ser como Galdós, que tuvo también muchas aventuras y muchos líos, pero no se casó en su vida...”



BUERO.XLVII.

Dibujo a plumilla de Buero, en 1947, que ilustra una escena de “Historia de una escalera”.



Buero junto con la compañía que estrenó "Historia de una escalera" en el Teatro Español. (Foto: Gyenes).

—O sea, que tuvo usted muchas aventuras...

—"¡Hombre!, no muchas. Galdós sí las tuvo. Yo he tenido mis asuntos, como todo el mundo. Pero esto del matrimonio era algo que lo tenía muy enquistado, digamos. Yo había salido de la cárcel con diez años de retraso, una etapa considerable, que lo retrasaba todo: tanto mi vocación pictórica como mi trayectoria vital. En aquel momento todo era inseguro, tenía que ver cómo me ganaba los garbanzos y fundar una familia en aquellas circunstancias me parecía un disparate, así es que ya me había hecho a la idea de mi soltería. Luego tuve buena suerte en el teatro, comencé a instalarme y, aunque me resistí bastante, un tanto apegado al egoísmo de mi soltería, llegó Victorita —porque siempre llega alguna que rompe la muralla— y me rompió la muralla."

(Antonio Buero Vallejo había salido

en libertad condicional en 1946. Aquella su vieja esperanza dudosa de poder rehacer su vida algún día, se presentaba ya como un reto. Son años difíciles en los que nuestro personaje sopesa sus talentos para abrirse alguna rendija de futuro: que si guiones de cine, que si la pintura, que si la literatura... Proyectos y sueños que son pasto de tertulia en el Café Gijón o, más aún, en el Café Lisboa, donde pululan por aquellas fechas nombres como Vicente Soto, García Pavón, Ares, Juan Eduardo Zúñiga... Su primer trabajo literario pagado fue un estudio crítico y biográfico sobre Gustavo Doré: mil pesetas.)

—En definitiva, una etapa germinal, que en todo caso cambió el rumbo de su vocación. Una periodista ha escrito que "Buero iba para acuarela y el contexto le disfrazó de aguafuerte".

—"Eso lo decía la periodista, no yo. Porque personalmente no creo que yo

fuese para acuarela —en el sentido feble de la palabra— y luego me disfrazasen de aguafuerte. Yo iba para aguafuerte ya, aunque fuera pictórico, y habría hecho aguafuerte —en lo que el término tiene de simbólico—, como hice luego aguafuerte teatral. Ese cambio de vocación vino determinado por ese retraso de que hablábamos antes. Cuando salí de la cárcel me puse a pintar como un loco, pero pronto advertí que la pintura no me atrapaba como antes. Sin duda, por el relativo desánimo de llevar un retraso técnico, quizá insalvable después de tantos años. Y como esto de escribir siempre me había gustado, aunque nunca me había planteado la posibilidad de practicarlo de una manera profunda, en la misma medida en que se me iba enfriando mi pasión por la pintura, me iba creciendo el interés por la literatura."

(Así es que entonces empezó a escribir "furiosamente". Y cuando vino Dios a

verle, tenía ya cuatro dramas listos. Dos permanecen inéditos, "porque son muy malos o, como poco, más objetables": *El otro juicio de Salomón* e *Historia despiadada*. Las otras dos son ya títulos cuasiclásicos: *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera*. Fueron éstas las que envió, con distintos seudónimos, al premio Lope de Vega, que en 1949 volvía a convocarse por vez primera después de la guerra. Las dos quedaron finalistas y ganó la que Buero consideraba peor, pero que será el primer peldaño de la metódica, segura y ascendente biografía teatral del autor: *Historia de una escalera*.)

UN SOSEGADO "CAPITÁN CENTELLAS"

(Le ahorramos a Buero la pequeña, entrañable historia de esta pieza decisiva en su vida, pero parece oportuno resumirla: una noche llega Buero a su casa y su madre y su hermana le reciben con la buena noticia: "Te han dado el Lope de Vega". Y pidió un par de huevos para cenar. En esto aparece Luis Calvo, de "ABC", para hacerle la primera entrevista de su vida. Tras ella, Buero se va al Café Gijón. Allí encuentra a Eusebio García Luengo, un "enterado" de los entresijos de la farándula: "Han dado el Lope de Vega a los hermanos Cuevas". "No". "¿Cómo que no?". "Que no, que me lo han dado a mí". Tal fue también la noticia durante el estreno de aquella noche en el María Guerrero. Felicitaciones por doquier para un desconocido llamado Buero y diez mil pesetas en metálico por el premio. Las bases estipulaban que la obra había de estrenarse en el Español, pero durante meses nada se sabe. Una tarde, en el Ateneo, Buero se topa con un actor del Español que el dice: "Ayer comenzaron los ensayos de tu obra". "Pero, ¿cómo?". Al día siguiente, Buero se presenta allí y el director, Cayetano Luca de Tena, se disculpa: no tenía su dirección para avisarle. Catorce días de ensayos tan sólo. Buero estaba mosca. En realidad, su montaje era de relleno: para tapar un hueco entre el *Hamlet* de Pemán y el inevitable, intocable *Tenorio* del día de difuntos. Poca propaganda. Incluso se producen errores chuscos en las gacetillas, como aquel que anunciaba *Historia de una cerradura*, y otros, no tan inocentes, como los que motejaban al autor como Antonio "Rucio" Vallejo, o Antonio "Huero Malejo". Otros, en fin, poco después, le tildarían a Buero de "Capitán Centellas", por "haberse cargado a Don Juan". Y es que, efectivamente, el éxito de *Historia de una escalera* resul-

"Sabía muy bien que el teatro es un arte engañoso y a veces traicionero, donde te podían dar la bofetada sin mano, por donde menos te lo esperases"

tó tan sorprendente e insólito, que aquel año el Español prescindió por vez primera del *Tenorio*.)

—14 de octubre de 1949. Aquella noche debe resultar inolvidable para usted.

—"Sí, sí. Aquel estreno fue la de Dios... afortunadamente. Nadie se lo esperaba, ni siquiera yo. Pero de esto sí tengo alguna relativa vanidad: sucedió que, cinco minutos antes de terminar la representación, en la escena de la gran bronca vecinal en la escalera, aquello arrastró de tal manera al público, que éste empezó a llamar al autor. Yo estaba entre cajas, mirándolo todo con la bendita inconsciencia de mi primera experiencia teatral, y desde luego, no se me iba a ocurrir salir a saludar sin que hubiese concluido la obra. Pero, bueno, allí estaban los actores, paralizados, y la gente pidiendo a gritos "Autor, autor". Entonces "Chapete", que era el segundo apunte de la casa y estaba a mi lado, me dijo: "Salga, salga usted". "Pero, tú estás loco, Chapete", le contestaba yo. Y él, nada: "Que le están llamando: usted salga", y sin más palabras, el tío me pegó un empujón, y allí aparecí yo, trastabillándome... Este es un hecho insólito, que puede que haya ocurrido alguna otra vez en el teatro, pero muy pocas."

—A usted, sin embargo, no se le subió el éxito a la cabeza. Entre otras cosas, porque —según ha manifestado en algu-

na ocasión— Buero ya era un tipo con el colmillo retorcido (sic).

—"Pues sí. Yo sabía que la pelota estaba en el tejado. Todo género de pelotas; no solamente la profesional. Yo sabía muy bien que el teatro es un arte engañoso y a veces traicionero; pero estaban también las otras pelotas, que en aquel momento seguían muy vivas: mi innegable biografía, los ánimos políticos encontrados, la bofetada que te podían dar sin mano por donde menos te lo esperases... todo eso. De modo que yo viví aquella etapa muy en guardia."

—Y las bofetadas empezaron pronto, ¿no? Que si Huero Malejo, que si era un rojo...

—"Desde el primer estreno. Y, desde luego, ya en el segundo. Recuerdo que en los cartelones que anunciaban *En la ardiente oscuridad*, en el María Guerrero, alguien tachó la "e" de mi apellido, el Buero, y con otra tinta escribió Antonio "Burro" Vallejo."

"ESE CRÍTICO DALTÓNICO, SOY YO"

—Desde entonces rara ha sido la obra suya en la que no haya habido algún crítico, más o menos aislado, que no la haya calificado de "equivocación".

—"Sí, sí. Y con el tiempo, esto crece, en vez de amainar."

—Ese, me parece, ha sido uno de sus caballos de batalla: los críticos. Hablemos de su "diálogo secreto" con la crítica.

—"El diálogo con la crítica no tiene nada de secreto, porque apenas es un diálogo. Tal como está estatuido — y a mí me parece correcto— ellos pueden hablar con nosotros a través de sus críticas, pero el autor no debe responder por muy negativo que le parezca el juicio. De modo que, en rigor, no hay diálogo."

—Supongo que habrá usted advertido lo malicioso de la pregunta sobre su *Diálogo secreto*... y la crítica.

—"Ya. La cosa se deformó y exageró mucho. Recuerdo que antes del estreno de *Diálogo secreto* había una atmósfera hostil. Se había hecho circular la especie de que se trataba de una vía indirecta para meterme con los críticos de teatro, y es posible que algún que otro crítico se lo tomase así. Recuerdo muy bien que un periodista conocido, y más bien amigo mío, publicó en un diario de Barcelona..."

—Cándido.

—"Yo no lo digo; lo has dicho tú... bueno, pues se publicó en Barcelona una columna que decía más o menos: "Se comenta en Madrid que esta nueva obra

de Buero va contra la crítica de teatro, mejor dicho, contra un determinado crítico; pero Buero no quiere comprender que, cuando a un crítico se le arroja contra el suelo, bota más alto". Y bien: yo creo que la obra no permite esa interpretación. Puede plantear un debate sobre el problema del criticar —no digo que no—, pero está enfocada a partir de un crítico de pintura, no porque quiera yo eludir o disimular un ataque a los críticos de teatro, sino porque el caso del daltonismo era muy expresivo por sí mismo y estaba muy dentro de mis propias concepciones dramáticas. Y aunque algunos han dicho que el caso era un imposible, un puro disparate, no sólo tengo buenas razones para pensar que este supuesto existe en España, sino que luego me han llegado noticias de otros daltonismos reales. No era, pues, disparatado y, aunque así hubiese sido, en el mundo de lo dramático es perfectamente legítimo inventarse algo para expresar a su través toda esa problemática. Por otra parte, esas identificaciones toscas, primarias, superficiales de quienes dicen: "pues diga lo que diga, Buero ha querido retratar aquí al crítico fulano..."

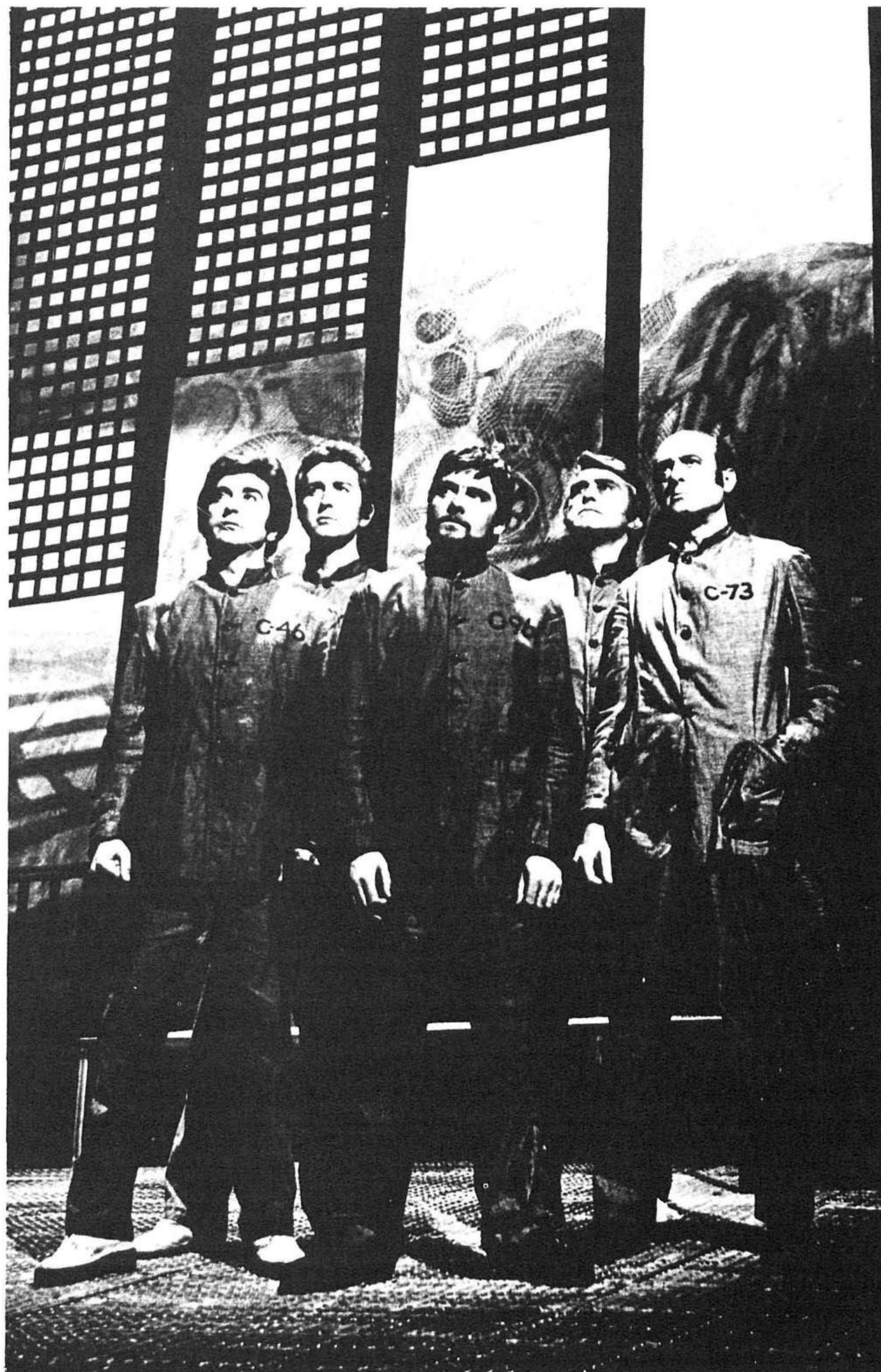
—Y tampoco suelta usted el nombre...

—"No, no, ¿para qué?. Sí te voy a decir ahora algo que el lector podrá tomar como le plazca, pero que yo aseguro bajo mi palabra que es absolutamente sincero: ese crítico daltónico soy yo. Yo no soy fisiológicamente daltónico, pero el problema de fondo trágico de ese crítico, como el de otros protagonistas de mis obras, está mucho más cerca de mis propias vivencias que de la observación de cualquier persona ajena a mí. Pero estas cosas, claro, sólo las mentes verdaderamente sosegadas y agudas las advierten al momento. Por lo general, tardan en verse."

DE LA CENSURA Y OTRAS LUCHAS

—Otro callado combate que Buero ha tenido que afrontar a lo largo de su vida, ha sido la censura. Ahí está, por ejemplo, el caso de *Aventura en lo gris*, escrita en 1949, prohibida por la censura y no estrenada hasta 1963. O *La doble historia del Dr. Valmy*, terminada en el 64; puesta en escena en Londres en el 68 y que en España hubo de esperar hasta el año 76. O *El sueño de la razón* (1970), aquella tragedia sobre las relaciones del artista con el poder, la historia de aquel viejo Goya que "amó la razón y pintó brujas"...

—"Y más obras tuvieron problemas: *La Fundación*, por ejemplo. Sí, he tenido que bregar con la censura, quizá no tan duro como otros, pero también."



"La fundación" estrenada en 1974, tiempo de transición.

—Me contaba José Tamayo el otro día que Buero usaba una triquiñuela original. Me decía que si usted pretendía en un texto decir cien, por ejemplo, pues escribía ciento veinticinco o ciento cincuenta, de forma que los censores tachasen lo más gordo, para que le dejaran lo que le interesaba a usted. Vamos, que usted metía "carnaza" para que los censores se cebasen en ella y no tocaran lo fundamental.

—"Ja, ja, ja. Sí, es exacto. Era uno de los trucos que empleaba; no en todas mis obras, pero sí en algunas. Je, je. El truco no siempre resultaba, porque los censores no eran tan brutos como luego se ha dicho. Había de todo, pero, por lo general, se trataba de gente que jugaba su propio juego y que, cuando había que ser implacables, lo eran. Y en otros momentos jugaban a una relativa indulgencia en relativos casos, para que no se dijera que aquí no se podía vivir. Yo alguna vez he hablado con algunos censores —con uno o dos llegué a tener una relación correcta, primariamente afectuosa—, pero normalmente mi relación con la censura la planteaba a través de la empresa. Mi táctica era doble: por un lado ese truco que recordaba Tamayo; la otra, la más peligrosa, era decir seriamente al empresario que advirtiese a los censores que arreglaban el asunto o me negaba a estrenar. Y en casos como este ha habido cesiones sucesivas, mediante las cuales conseguimos dejar la obra prácticamente limpia de cortes."

—Del lapidario de Buero me ha llamado la atención una frase definitoria: "No sé si por voluntad propia o por desgracia, he sido un luchador". Relativismos aparte, se supone que esta actitud suya apunta más allá de las luchas internas de su profesión de dramaturgo y, desde la barricada de su propio nombre, se ha expresado..., no sé, en forma de manifiestos y cosas así, ¿no?

—"Sí, desde luego. He firmado innumerables manifiestos contra la situación."

—Una postura que, a buen seguro, le habrá costado más de una represalia y muchos disgustos...

—"Claro, claro. Sin ir más lejos podría recordar aquel manifiesto de los "ciento uno" —que luego fueron doscientos y pico—, allá por los años sesenta, como respuesta a una carta de Fraga. El país entero, el país oficial, se echó sobre nosotros de una forma muy dura e incluso llegamos a estar procesados. Sólo que con el tiempo decidieron no seguir adelante: pararon el caso y lo sobreseyeron, aunque a mí no me ha llegado aún noti-



"También he tenido que bregar con la censura, aunque quizá no tan duro como otros".

ficación de tal sobreseimiento. Después de esto, en teoría, no pasaba nada, pero en la práctica la mayor parte de los firmantes quedamos muy congelados en los medios de comunicación y yo, concretamente, me pasé cuatro años sin estrenar."

—Por cierto, hoy que vivimos la jornada de reflexión, la pregunta resulta inevitable: parece que Buero no se ha significado demasiado en la campaña del referéndum OTAN... en esa batalla civil de los intelectuales, artistas y demás.

(Y Buero aquí se remueve en un respingo y responde con todo el énfasis del mundo.)

—"¿Cómo que no? ¡Pero, hombre, por favor...! Mira, desde hace años vengo sosteniendo que, para España lo mejor es la neutralidad. No hace tanto, cosa de un año, participé en un extenso manifiesto por la paz y el desarme, que apareció en "Liberación", firmado por mucha gente; entre otros, por algunos que hoy propugnan el sí. Estos días, varias emisoras me han pedido mi parecer y siempre he dicho que nuestra integración en la Alianza Atlántica es un error. Y, en fin, aunque no pude asistir —por estar enfermo— a la reunión del hotel Victoria, promovida por don Antonio Gala y la Plataforma Cívica, envié una adhesión por la

salida de España de la OTAN, que se leyó allí; se ha publicado... y en eso estoy."

(En eso estaba aquel día Buero... y sabe Dios si, ya después, se considerará él entre los vencedores o entre los vencidos. Aunque cabe también resolverlo, con Umbral, con una intuición o una "boutade" como esta: "Esté donde esté, Buero siempre está en la cárcel". Siempre será discutido.)

AQUELLA BATALLA DEL POSIBILISMO

(Paradigma de esta condición de Buero resulta aquella inolvidable polémica, librada en 1960, en torno al "posibilismo-imposibilismo", que cuarteó acaso la virtualidad que pudiera tener aquella hipotética "generación realista" del teatro español. Una discusión, acaso inevitable, que ha sobrevolado luego en el desarrollo teórico nuestro teatro posterior, y cuyos primeros espadas —al cuasi-modo de un Quevedo y un Gracián, que en gloria estén—, fueron Buero Vallejo y Alfonso Sastre.)

—Sé que es un tema que a usted no le gusta remover, pero creo que es obligado pedirle, ya desde la distancia, una valoración de aquel debate, que empezó

siendo dialéctico y terminó en enfrentamiento personal.

—“Ya que me lo pides, te contestaré brevemente. (Y Buero se toma su tiempo). El posibilismo es lo que todos hacíamos, incluido él. De modo que al referirme al posibilismo, yo no me refería a ningún pacto ni forma de claudicación. Me refería a un posibilismo en la raya de lo imposible, que de hecho se imposibilitaba muy a menudo, pero que de hecho intentaba sacar obras adelante, ante el público, y no guardarlas en un cajón. Y eso lo hicieron todos, incluso mi ilustre contradictor. Sólo que él decía que no. Muchos años después ha afirmado que también él hacía posibilismo y que era la parte que menos le gustaba de su obra anterior. En aquel tiempo nos censuraba a otros que lo hiciéramos. Después él reconoce que también lo había hecho. Probablemente piensa que en menor proporción o de manera más noble que los demás, pero eso ya son apreciaciones subjetivas. Lo hizo. Y yo no se lo censuro; le aplaudo por ello. Lo que no nos parece bien es que nos censurara por algo que él también estaba haciendo. Por que ¿qué es el posibilismo? Posibilismo es situar una obra en el siglo XVII, sí, pero igualmente lo es situarla en Argel, o en Francia, o sin localización concreta, en vez de ponerla en España. Eso no es ningún defecto. Era lo que había que hacer y por eso lo hicimos todos, incluso quienes negaban que lo hacían.”

—Da la impresión de que aquellas acusaciones le ofendieron a usted.

—“Yo no emplearía esa palabra. Simplemente no me pareció justo. Como tampoco me pareció justa toda la polvareda que se levantó —más bien contra mí— a partir de este tema.”

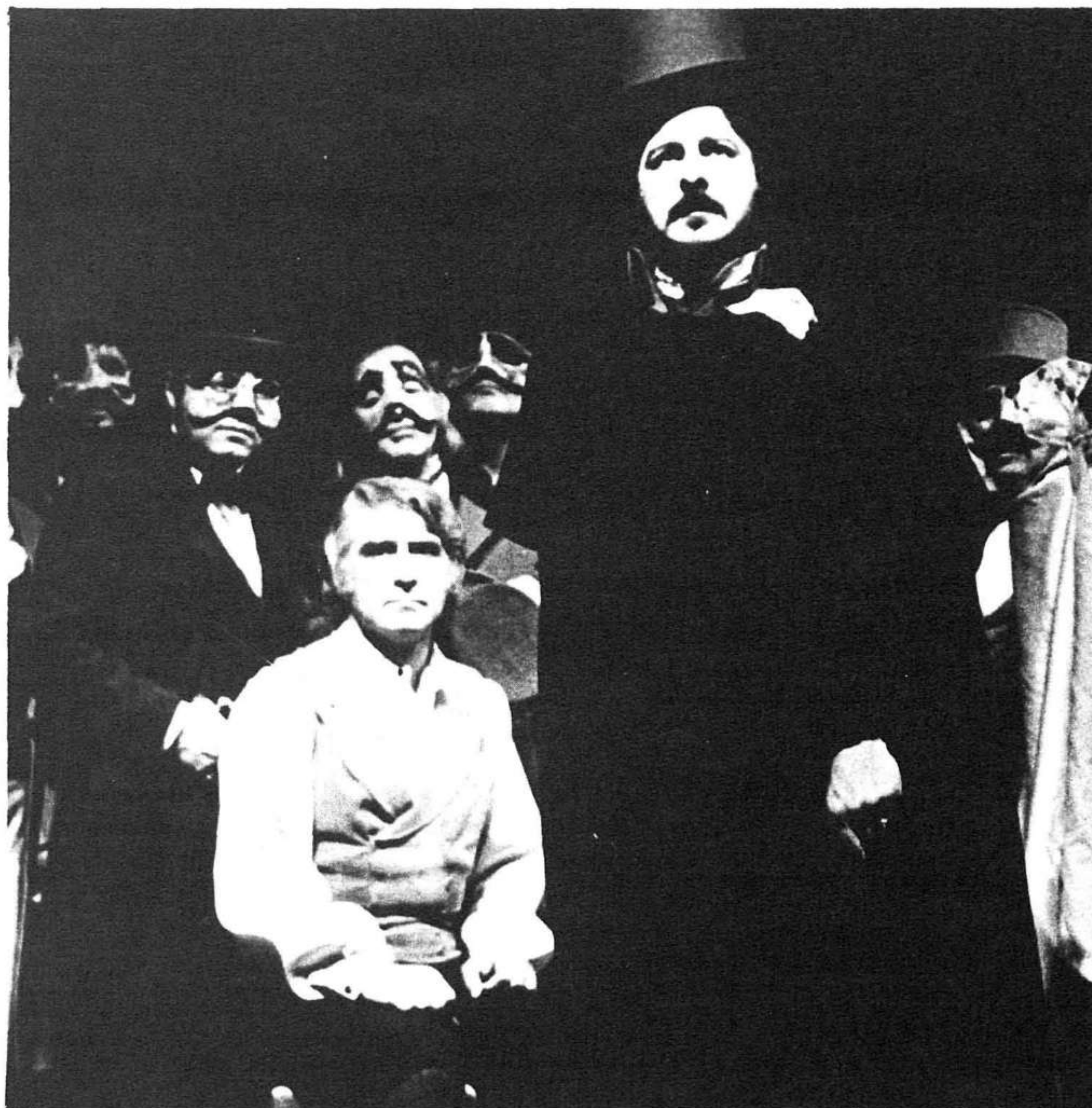
—Buero, obviamente, no tiene conciencia de haber claudicado.

—“De ninguna manera. Sólo tengo conciencia —si es que eso se puede llamar claudicación— de que en una, dos o a lo sumo tres obras, yo haya apuntado quizá a objetivos menos difíciles y exigentes. En todas las demás me he propuesto objetivos —y no solamente estéticos— muy comprometidos. Aunque sea por las vías sesgadas o indirectas de la expresión estética, que tiene ese derecho lo mismo cuando hay censura que cuando no la hay. Esa es una de las riquezas, de las oportunidades del arte.”

—O sea, aquello de “a la verdad, por la mentira del arte”, que en algún sitio he leído que pudiera ser el lema de su vida...

—“Por ejemplo.”

—En definitiva, un artilugio sutil para hacer posible el dicho aquel de que “en



“La detonación”, la obra con más connotaciones autobiográficas.

“Lo dijo Larra: en tiempos como estos, los hombres prudentes no deben hablar, ni mucho menos callar”

tiempos como éstos los hombres prudentes no deben hablar, ni mucho menos callar”. Esto, quién lo dijo: ¿Larra o usted?

—“No, no. Larra. Y se recoge en *La detonación*.”

—Dicen que ésa es quizá su obra con más connotaciones autobiográficas.

—“En casi todas mis obras, como decíamos antes, se recogen vivencias personales, pero puede que sí, en *La detonación* pudieran aparecer más claras.”

—Sólo que Buero, probablemente, no va a terminar por levantarse la tapa de los sesos.

—“Presumiblemente, no.”

—Oiga, don Antonio: ¿usted ha llegado a tener datos fehacientes en su mano para considerar alguna vez que se haya puesto en marcha una operación para defenestrar a Buero? Porque ese ha sido

un lema que incluso llegó a la letra impresa.

—“Tengo la impresión que eso se ha esbozado en más de una ocasión, pero si no llegaba a concretarse o afirmarse, se debió quizá a que lo impedían mis éxitos.”

TRAGEDIAS PARA LA ESPERANZA

—De todos modos, imagino que esta presión que se ha ejercido sobre usted, esa presión externa, ese discutirle cada uno de sus intentos dramáticos, ¿hasta qué punto ha condicionado su propia temática?

—“Desde luego, desde luego. Determinadas obras puede considerarse que son en parte respuestas —respuestas combativas— a esa presión. Pero, por encima o por debajo, parece que se reconocen en mi teatro unas constantes genéricas más profundas, menos coyunturales.”

—Una de ellas es su materia prima, digamos: esos sus ciegos, cojos, sordos, daltónicos... y demás familia.

—“¡Es algo tan teatral! Todas las deficiencias humanas que puedan además conllevar la posibilidad de lo trágico, resultan muy teatrales. Y no es que yo las escoja fríamente, como un truco cínico, sino que, desde la concepción de lo dramático, este tipo de deficiencias cubre de forma muy positiva y auténtica lo que puede ser la edificación de un mundo dramático alrededor de un problema trágico.”

—Acaso muchas de sus dificultades se derivan de la imponente misma de esa palabra irrenunciable para usted y aparentemente poco gratificante: la tragedia. La tragedia suena, por lo general, a camino cerrado, a la derrota de la libertad por el destino, a cierta desesperanza...

—“Pero no es así en absoluto. 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.”

—Se ha dicho que Buero, al menos formalmente, siempre parte de cero en cada obra.

—“Así les ha parecido a algunos y puede que también a mí subjetivamente, pero tratando de analizar las cosas desde la distancia, no creo que pueda presumir de partir de cero siempre. Está muy claro que determinadas formas y efectos dramáticos míos, los reitero, desarrollo y vario de una a otra obra. Yo he dicho en



“Hoy es fiesta”, otra tragedia para la esperanza. (Foto: Gyenes).

alguna ocasión que partía de cero, pero no tanto en el sentido formal, sino en cuanto, al comenzar una nueva obra, me siento en una situación de absoluta indefensión; tengo que empezar, por así decirlo, a recrear el teatro en cada nueva obra."

—Y ese sería el momento, posiblemente, en el que deberíamos introducir otro elemento inexcusable de su producción: su cacareada vagancia, ¿no?

—“Ja, ja, ja. Sí. Eso de la vagancia es un elemento absolutamente cierto y personal.”

(“La pereza —ha definido Buero alguna vez— es el más bello de los vicios”, aunque, “su dinero le cuesta”. A Buero no le gusta escribir, según confesión propia, pero aun así, sin prisas —aunque con alguna pausa— ha ido levantando un edificio teatral propio. Veintitrés obras estrenadas, si las cuentas no fallan. De ellas, las dos preferidas de Buero son *El sueño de la razón* y *La fundación*. Cinco inéditas: las dos primerizas ya citadas y *El terror inmóvil*, *Una extraña armonía* y *Mito*, un libreto para una ópera sobre el Quijote de Cristóbal Halfter que nunca vio la luz. Algún relato breve, algún poema... Lo suficiente para que los especialistas lo hayan diseccionado todo al trasluz de su biografía y de nuestra historia: que si un neorrealismo costumbrista, que si un realismo social, que si dramas simbólicos e históricos, que si una “inmersión en la conciencia especular” del hombre concreto, del hombre en sociedad...)

—¿Buero se reconoce en todas estas supuestas etapas?

—“Lo que sucede, a mi parecer, es que no hay etapas. Los estudiosos han intentado encontrarlas y está bien, porque ese es su papel. Ahora bien, ¿esto responde rigurosamente a la realidad? Yo lo veo muy discutible. Porque se dice: “Hay una primera etapa de un realismo directo y hasta costumbrista, que luego se vuelve simbólico”. No, mire usted, la primera obra que escribí, que es la segunda estrenada, ya mezclaba lo simbólico con el realismo directo. Y estos dos aspectos han alternado o han confluído con frecuencia en una misma obra. Últimamente me decía un periodista: “antes hacía usted un teatro de protesta social (bien histórico, bien actual) y, después de la transición política, ha desembocado en un teatro más intimista”. Pues me parece erróneo; incluso en el teatro de protesta social más definido que haya podido hacer, he situado siempre en primer término al hombre concreto, lo primordial en él ha sido siempre el conflic-



“El Concierto de San Ovidio”, estrenada en el Teatro Goya en 1962. (Foto: Gyenes).

to que viven dolorosa o acongojadamente personas concretas. Por contra, en la etapa del anterior régimen, hubo obras como *Irene o el tesoro* o *Las cartas boca abajo*, que podrían ser tenidas por intimistas, aunque no dejaran de traslucir un ambiente social. Igual ocurre en la etapa actual: ¿dónde está ese intimismo nuevo? Las actuales son obras en las que es evidente, más que notorio, el trasfondo social de lo que les sucede a esos seres humanos. Por todas estas razones, no encuentro etapas ni diferenciaciones claras. Sí, en cambio, preocupaciones dramáticas, que prácticamente son las mismas a lo largo de toda mi producción y que, según unas u otras obras, acentúan algún aspecto determinado, pero que van configurando una continuidad más que una división de etapas.”

—A su juicio, ¿cuáles son los trabajos sobre su teatro que más han calado en él?

—“Sin hacer de menos a nadie, las obras más considerables, en extensión y calidad, son las de Ricardo Doménech e Iglesias Feijoo.”

—Al leerleas —éstas y otras— seguramente descubre Buero que sus exegetas le hacen pensar en ocasiones cosas que nunca pensó.

—“Alguna vez ocurre y me parece bien. Y entonces recapacito: esto quizá no lo pensé al escribir esta obra, pero tal vez lo sub-pensé. No me molesta, sino todo lo contrario, porque el arte, si es verdadero, debe resultar inagotable.”

ÚLTIMAS PREGUNTAS

—Una de las cosas que se dicen de usted es que ha hecho de la duda, madurez. Que más que respuestas, tiene preguntas. ¿Es así?

—“Aproximadamente. Tengo respuestas concretas para muchos problemas concretos, pero para los grandes proble-

mas de fondo del ser humano, para sus preguntas últimas, no tengo respuestas.”

—Por eso da tan serio... o “jocosero”, según su propia definición.

—“¡Hombre! No soy un cachondo, pero cuando estoy a mis anchas y en intimidad, creo que tengo un abundante sentido del humor.”

—Buero frecuentemente se ha definido como un “solitario solidario”, vamos, lo mismo que Gala. Por cierto: ¿quién dijo eso antes, usted o él?

—“Gala siempre dice las cosas después que yo. Ultimamente también le he oído decir algo que yo he utilizado anteriormente: eso de que “en España todo lo que se ha hecho, lo ha hecho el pueblo, porque si no, se ha quedado sin hacer”. Lo que pasa es que yo lo digo, citando las fuentes, y él no. Porque lo del “solitario solidario”, que yo utilicé hace mucho, lo dijo antes que nadie Camús. Y eso del pueblo, es un pensamiento, nada menos, que don José Ortega y Gasset.”

—Es usted libra. Y le cito: “Libra es un signo de ponderación reflexiva y lúcida en sus aspectos mejores, y en sus aspectos más deleznable es un signo de condición hipócrita, de ponderación ficticia, de estar a bien con todo el mundo”. ¿Correcto?

—“Sí. Libra es la balanza, el equilibrio. Y se expresa una veces con toda sinceridad y otras con cálculo.”

—¿Ha calculado, por ejemplo, el dinero que lleva usted ganado en el teatro? Porque tiene usted fama de ser algo tacaño, don Antonio.

—“Ja, ja, ja... En vista de eso, le voy a robar otro cigarrillo (se sirve). ¿Con que tacaño, eh? Que se lo pregunten a quienes les he prestado dinero y no me lo han devuelto. En cuanto a lo que he ganado o dejado de ganar con el teatro, nunca he echado las cuentas. Así, por encima, puedo decir que una de las obras que más dinero me proporcionó fue *El tragaluz*, y acaso la última, *Diálogo secreto*.”

(La siguiente, que Buero quiere tener terminada para principios de la temporada próxima, está en el horno aún: “Una obra en la que vuelvo sobre el tema de la hipocresía social; de cómo en general mentimos a los demás y a nosotros mismos, a causa de las imperfecciones mismas de esta sociedad en que vivimos”. El título, por el momento, es provisional y, en todo caso, Buero es fiel a su tradición de ser insondable en estos trances. Es una tontería insistir.)

—¿No le ronda por la cabeza algún personaje histórico, —algún nuevo Goya,



(Foto: F. Suárez).

“Me prometieron la ayuda del Estado a condición de desarrollar en mi teatro el tema religioso. También pretendieron comprar mi silencio”

Velázquez, Esquilache o Larra—, que pudiera llevar algún día de estos a las tablas?

—“Ahora mismo, no. He pensado en alguno, pero no hay ninguna personalidad concreta que me inquiete especialmente.”

—¿Se vio usted alguna vez con Franco?

—“Nunca.”

—Pero su régimen, quizá intentó tentarle a Buero alguna vez. Alguna proposición tendría, para tratar de atraerle a usted a su órbita... ¿Me equivoco?

—“Sin dar nombres, te voy a contar dos proposiciones deshonestas que se me hicieron: una explícita, la otra implícita. La primera consistía en prometerme todo el apoyo del aparato del Estado para proyectar mi nombre y mi obra en el extranjero, a condición de que desarrollase en mi teatro el tema religioso. La otra fue más sutil y, sin embargo, no menos directa: pretendían comprar mi silencio.”

—Y eso era “posible” o “imposible”? (Buero sonríe apenas)

—“Evidentemente, no me callé”.

(La penúltima pregunta venía rodada. Y Buero la resolvió buenamente... en una paradoja, que puede ser una óptica apropiada para ver la vida, y quién sabe si también para encarar la muerte. Buero dice que cada vez teme menos a la muerte. Que cada vez la asume más, con más naturalidad, como una cosa natural.)

—¿Cómo se ha planteado Buero en su vida el problema de Dios?

—“De un modo muy sencillo: procurando vivir como si hubiese Dios, pero sin creer en Dios.”

(Dicho sea en tono de tragedia o de esperanza.)

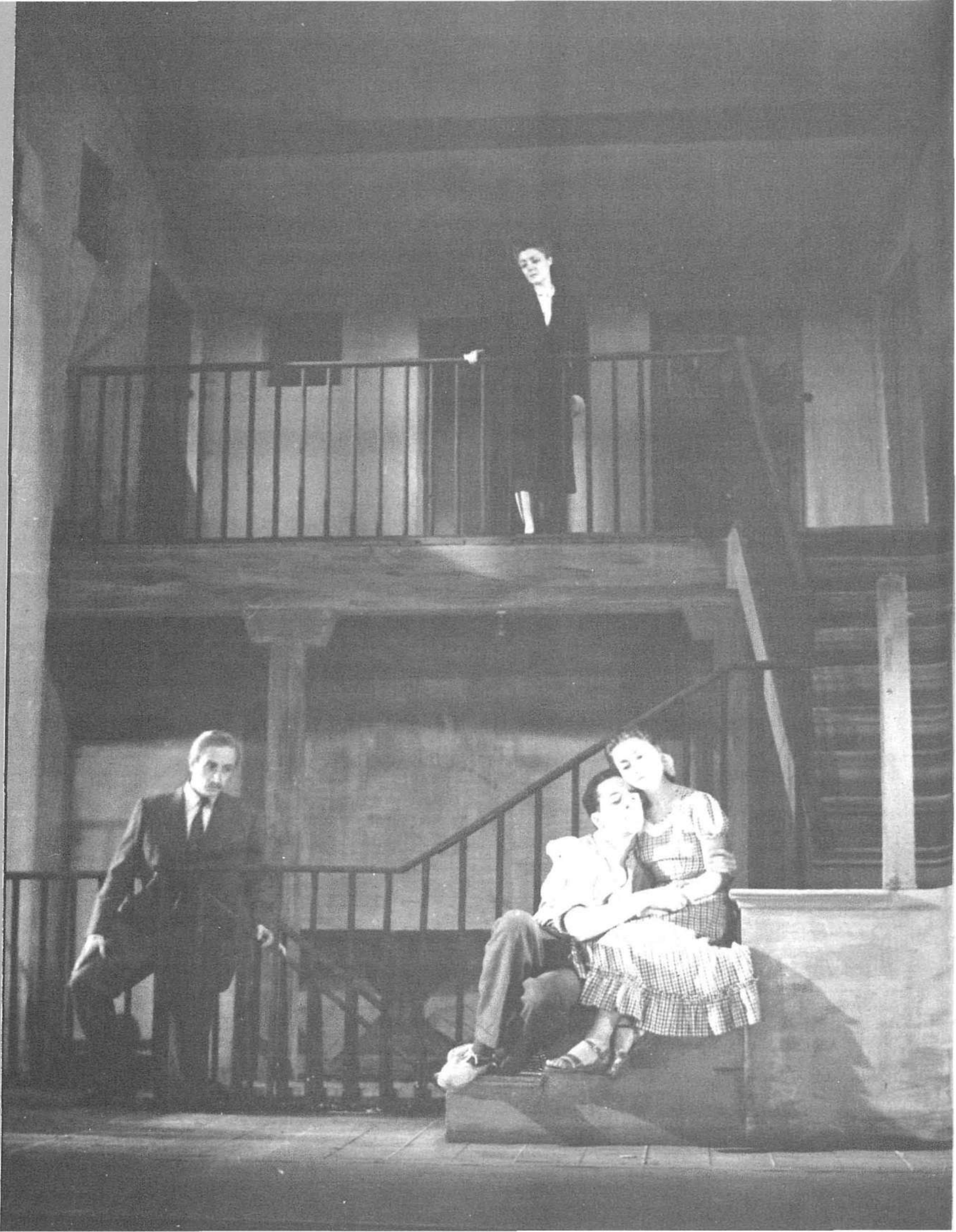
(Luego, bijorreemos otro poco por la escenografía de Buero y, con un pie ya en el dintel, reparamos un instante en aquel grabado “elemental” de Miguel de Unamuno. Fue, ya digo, una pregunta no del todo imprescindible ni del todo inútil.)

—Según Unamuno, don Antonio, creer es crear...

—“Ya. Sólo que yo me lo planteo de un modo menos agónico, menos pasional.”

Es posible. Pero si alguien les cuenta alguna vez que, no ya el teatro, sino la vida de Buero “ni cuaja en lágrima ni llega a ser sonrisa”, mejor es que lo duden... por lo visto.

Tal vez tenía razón el viejo Sófocles cuando decía que “el hombre llora o ríe a gusto de la divinidad”, o al menos, como si hubiese Dios.



*"Historia de una
escalera", estrenada
el 14 de octubre de
1949 en el Teatro
Español, el
descubrimiento de un
gran autor.
(Foto: Gyenes).*

23 ESTRENOS PARA LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

MOISÉS PÉREZ COTERILLO

Lo han dicho todos los cronistas. Aquella noche del 14 de octubre de 1949, en el teatro español se comenzó a hablar en serio. No sólo había nacido un autor, según opinión unánime de la crítica de los diarios, sino que aquel acontecimiento —que por añadidura sucedía en un teatro oficial—, abría por primera vez las puertas a la realidad española en términos inequívocos de crítica social. Hasta entonces, transcurridos diez largos años desde el final de la guerra, la escena española había registrado una ráfaga de teatro heroico, al gusto de los vencedores, seguida de una consigna de hacer reír. Hacía ya dos años que don Jacinto Benavente había vuelto a casa, perdonadas y absueltas sus debilidades republicanas en un baño de multitudes. Para entonces, se habían puesto a la venta los primeros televisores. Aurora Bautista paseaba su “Locura de amor” por todas las pantallas y Antonio Machín cantaba “Angelitos negros” desde los patios de la vecin-

dad de la Villa sin Corte. Por la desmayada cultura de posguerra había pasado el relámpago del Postismo, visible tan sólo desde las catacumbas tabernarias donde velaban sus armas Carlos Edmundo de Ory, Chicharro o Nieva.

Por lo que se refiere a la vida teatral, los primeros esbozos de renovación no habían conseguido pasar el cerco de la severa vigilancia establecido para los teatros de cámara, con su correspondiente régimen de función única (“teatro de una noche, y gracias”). Aun así ya existía el Teatro de Cámara de Barcelona y de Madrid, además de los TEUS universitarios, el Grupo Arte Nuevo (Sastre, Medardo Fraile, Paso, José Franco...) y el Teatro de Cámara de Madrid que dirigía Carmen Troitiño. Por eso el estreno de *Historia de una escalera* en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, que iba a prolongar sus representaciones durante más de tres meses, sumando 187 representaciones, estaba llamado a convertirse en el acontecimiento que señala la vuelta de la realidad a un escenario de posguerra; acontecimiento aceptado por la crítica y acogido por con calor por los espectadores.

Cuando Buero Vallejo se asoma al escenario del teatro español, el teatro de humor recetado por los terapeutas del Régimen ha entrado en franca convalecencia. Jardiel,

Tono, Mihura, Laiglesia, han conseguido hacer de la necesidad virtud, pero su teatro, acaso lo único salvable de la primera década de la posguerra, ha entrado en vía muerta. El estreno de Jardiel, *Los tigres escondidos en la alcoba*, el mismo año 1949, recibe una memorable bronca y cuando, tres años más tarde, Mihura estrene *Tres sombreros de copa*, la primera de sus obras, escrita antes de que comenzara la guerra civil, ni la crítica ni el público se mostrarán dispuestos a recibirlo. El desconcierto de la crítica se resolverá acuñando una nueva etiqueta, la de “nuevo teatro poético”.

Por eso, como cuenta Ricardo Doménech, “podría decirse que con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas, que *Historia de una escalera* era un “se acabaron las bromas” frente al “vamos a contar mentiras” del teatro de humor de los años inmediatamente anteriores” (1).

Buero Vallejo había conocido en el mismo año de 1949 la coincidencia de dos premios, el “Lope de Vega” para *Historia de una escalera*, galardón de carácter más oficial que llevaba condicionado su estreno, y el de carácter más privado, otorgado por sus contertulios en el Café Lisboa a *Las palabras en la arena* que poco después sería premiada también por la Asociación de Amigos de los Quintero y estrenada,



como luego se verá, en el propio Teatro Español en un breve paréntesis de las representaciones de *Historia de una escalera*. Para la crítica diaria aquella noche memorable de octubre había nacido un autor. Así, por ejemplo, lo describía el titular de "ABC", Alfredo Marqueríe: "Desde las primeras escenas, el público que asistió anoche al estreno tuvo la impresión de que se hallaba ante la obra de un autor auténticamente nuevo, con una preparación cultural y un sentido del teatro engarzados exactamente en el momento en que vivimos. En nuestra ya larga vida de escritores y periodistas hemos presenciado media docena de acontecimientos parecidos. La escena española necesita valores jóvenes que se sumen a los legítimamente consagrados y que colaboren al mantenimiento de un alto valor dramático, con el cual todos saldremos ganando. Buero Vallejo es uno de esos valores jóvenes, y lo es, no sólo por el éxito que ha logrado con *Historia de una escalera*, sino también, y muy especialmente, por las enormes posibilidades de autor que hay en él" (2).

La acogida fue semejante en los demás diarios. Pueden comprobarse por ejemplo, las de Sánchez-Carmargo en "El Alcázar", Díez Crespo en "Arriba", Cristóbal de Castro en "Madrid", José Antonio Bayona en "Pueblo" o Jorge de la Cueva en "Ya", todas ellas publicadas, como era preceptivo en la fecha, en las ediciones del día siguiente del estreno, es decir, el 15 de octubre de 1949. Pero sería la crítica de algunas revistas culturales y la posterior reflexión de los estudiosos del teatro de Buero quienes ayudarían a desentrañar el significado de aquel estreno, su importancia histórica y las razones de aquella acogida por parte del público, razones que difícilmente se podían expresar en letra impresa en periódicos sometidos a censura. Donde la crítica de los diarios hablaba de la fecunda vigencia del sainete o advertía de los peligros del pesimismo una lectura más reflexiva se veía en la necesidad de precisar que en realidad detrás de las apariencias del sainete, ninguno de los procedimientos que lo caracterizan aparece en el drama de Buero, en opinión de Torrente Ballester (4) que comparte

también el profesor Luis Iglesias Feijoo, autor del último y más completo estudio sobre la obra de Buero (5). O que, como razona Ricardo Doménech en su imprescindible trabajo, a propósito de esta primera obra estrenada, Buero Vallejo transciende y sintetiza dos herencias insospechadas, el sainete de un lado y el teatro de Unamuno (llamado en su época "teatro de ideas") por el otro (6), provocando de ese modo una síntesis de dos corrientes que parecerían antagónicas e irreconciliables. Mientras Pérez Minik asegura que lo que hay en la obra de Buero es "un realismo procesal, problemático tenebrista, un verdadero drama universal y transcendente" (7). Y a renglón seguido del estreno, Arturo del Hoyo, en un artículo publicado en "Ínsula" (8) ya advertía que "la tragedia escrita por Buero posee un terrible poder de pervivencia en el espíritu del espectador. La quietud, esa es la palabra, la quietud de la vida, la señalada quietud de la escalera, la identidad de los tramos del existir, la filiación del hombre, su ahijamiento, su anclaje en la existencia son premisas para el sentimiento



Dos escenas de "Historia de una escalera", dirección de Cayetano Luca de Tena. (Fotos: Gyenes).

trágico de la vida". Y concluía, "¿Pesimismo...? Interrogue el lector a Edipo, a Orestes, a Segismundo. Dígalos que no sean como son. ¡Qué burla tan necia decir de un escritor trágico, de sus hombres, que son pesimistas! Como si lo fueran por gusto o por pasatiempo".

Así los estudiosos y los críticos han ido buscando en la primera obra estrenada de Buero el anclaje de una estructura más compleja que poco a poco va a extenderse y crecer en múltiples direcciones. El hallazgo de la escalera como símbolo de la inmovilidad de una situación social, casi una ratonera o un cepo, donde luchan por sobrevivir seres perfectamente reconocibles, condenados al fracaso y a la sordidez mientras el tiempo pasa inclemente. Lo que el tiempo y la distancia ha podido variar para los lectores de hoy de *Historia de una escalera* debió ser, en cambio, perfectamente diáfano para los espectadores que asistieron al Teatro Español. Buero está planteando por primera vez una mirada al pasado reciente de la historia española, al hacer coincidir el último acto con el tiempo de la representa-

ción y situando veinte y treinta años antes los actos segundo y primero respectivamente. Con verdadero acierto, Luis Iglesias Feijoo encuentra las correspondencias entre las alusiones de la obra y los sucesos de 1917 en el primer acto (momento de la huelga general que lleva a la prisión a Besteiro y a Largo Caballero), así como la previsible militancia anarquista de uno de los personajes (9). En consecuencia, como ya había dicho Doménech, la guerra civil era el protagonista oculto entre el segundo y el tercer acto. Lo implícito, lo alusivo se convierte en clave fundamental de la obra. Todo sucede en los entreactos. El realismo abierto del primer estreno de Buero se convierte en la primera mirada que el teatro español detiene sobre su historia reciente. Busca, como lo hará Cela en "La colmena" en el 51, un protagonista colectivo, inventará lo vulgar, que como decía Enrique Tierno a propósito del teatro, "inventar las cosas vulgares, estrenar la trivialidad es muy difícil. La vida de todos los días es como un traje usado, estrenarla, vestirla como algo nuevo sólo ocurre excepcionalmente y

sólo el genio tiene el don de convertir en estreno un día más de los muchos días que de continuos pasan" (10). Habían de pasar 33 años para que sobre el mismo escenario del Teatro Español otro autor contemporáneo, Fernando Fernán Gómez, pudiera hablar abiertamente de temas que a Buero Vallejo sólo le fue permitido insinuar entre silencios, iniciando así en el público un dilatado aprendizaje de alusiones, sobreentendidos, metáforas y otros recursos mediante los cuales el teatro español de las décadas sucesivas iba a permitirse respirar sobre la realidad. *Las bicicletas son para el verano*, respondía en 1982, y en una situación de restablecimiento de la democracia, a una semejante y no menos imperiosa necesidad de entablar la comunicación con los espectadores sobre un período histórico que había permanecido vedado para el teatro.

Historia de una escalera se repuso en el Teatro Marquina en la primavera de 1968, con dirección de José Osuna y escenografía de Mampaso, coincidiendo con el éxito de *El tragaluz*, estrenado en aquella temporada. Por la claraboya de la escenografía



HISTORIA DE UNA ESCALERA

Intérpretes: José Capilla, Adela Carbone, Julia Delgado Caro, María Jesús Valdés, Consuelo Muñoz, Manuel Kayser, Esperanza Grases, Elena Salvador, Gabriel Llopart, Alberto Bové, Pilar Sala, Adriano Domínguez, José Cuenca, Fulgencio Noguerras, Rafael Gil Marcos, Manuel Gamas, Asunción Sancho y Fernando M. Delgado.

Dirección: Cayetano Luca de Tena. **Decorado y vestuario:** Emilio Burgos. **Estreno:** Teatro Español, Madrid, 14 octubre 1949.



La obra, programada para breves semanas, se prolongó durante tres meses. (Foto: Gyenes).

del tercer acto se asomaban las antenas de televisión. Aquella intuición de Buero al hacer pasar la correa sin fin del tiempo, enhebrada al mástil inmóvil de la escalera, mantenía su virtualidad, cuando otras generaciones seguían desgastando los mismos peldaños y preguntándose por las razones de una frustración colectiva. Pero el universo detallado por Buero en la primera obra que llegaba a los espectadores no se agotaba en su referencia a la historia reciente. Este cortejo de personajes que acaba de entrar en escena volverá a aparecer más tarde; muchas de las preguntas de

los habitantes de esta casa de vecinos volverán a ser pronunciadas. Hay una razón que mueve a Buero Vallejo desde el comienzo a formular su diálogo con sus conciudadanos. "Se escribe porque se espera —dirá en 1957—, pese a toda duda, Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes" (11).



"Las palabras en la arena", un paréntesis en la programación del Español.

DIVINAS PALABRAS

Aunque *Historia de una escalera* tenía, el día antes de su estreno, una corta esperanza de vida, no superior a dos semanas en cartel, plazo en el que cumplía celebrar el rito anual del *Tenorio*, la obra de Buero se había instalado en el escenario del Teatro Español en medio del aplauso del público y de los elogios unánimes de la crítica, razones que merecieron una prórroga que llegó casi a la insólita barrera de las doscientas representaciones. Abierta de manera inesperada y

sorprendente la puerta del teatro con el premio "Lope de Vega", en su primera convocatoria tras la interrupción que había ocasionado la guerra civil, Buero había escrito en seis días una obra corta, que había resultado ganadora también en un concurso amistoso celebrado en las tertulias del Café Lisboa. Resultaría seleccionada junto con otros dos títulos, *Titeres con cabeza*, de Horacio Rodríguez Aragón, y *De seda*, de Pablo Torre-mocha, por la Asociación de Amigos de los Quintero y presentada juntamente con ellas en una función única en el mis-



LAS PALABRAS EN LA ARENA

Intérpretes: Fernando M. Delgado, Marisa de Leza, Encarnita Plana, Félix Ochoa, Simón Ramírez, Luis Lama y Ramón Moreno. **Dirección:** Ana Martos de la Escosura. **Estreno:** Teatro Español, Madrid, 19 diciembre 1949.



"Las palabras en la arena", había sido premiada en un concurso de teatro breve y se expuso en el Español al veredicto del público, quien decidía la designación del premio de la Asociación de Amigos de los Quintero.

mo Teatro Español, el día 19 de diciembre de 1949, y sometida al veredicto de los espectadores, a quienes se encomendaba la adjudicación del premio. *Las palabras en la arena* resultaría ganadora. A pesar de la brevedad de su desarrollo, Buero estaba proponiendo en ella el núcleo de la tragedia, el conflicto entre la fatalidad y el destino y la responsabilidad del hombre. Tomada del pasaje evangélico de la lapidación de la adúltera, Buero no se contenta con una estampa piadosa o de sabor oriental, sino que propone, bajo el pretexto del mito evangélico, una traslación sintomática: es el hombre quien elige sus actos y decide su destino. No son las fuerzas ciegas de la fatalidad, sino su propio carácter quien conduce los acontecimientos. Por muy cerradas que sean las situaciones, siempre es un acto libre del hombre el que desencadena la tragedia. Y en un ambiente como el de la España de aquella época, Buero altera el código del honor y la sangre para llamar asesino a quien sacia "su amor propio con la sangre de su esposa" (12).

A propósito de la obra corta de Buero

se discute, como no podía ser menos, sobre el carácter religioso o no de la pieza. Pese a que las condiciones de su puesta en escena pudieran recordar las representaciones bíblicas, o las pasiones, Buero hace una lectura no confesional del pasaje evangélico, haciendo del personaje de Jesús de Nazaret, ausente de la escena, el portador de una moral superior a la oficial, y en consecuencia, enfrentada a los valores establecidos en la ley. La suya es la autoridad del visionario, del profeta, que desencadena la reacción represiva de los instalados en la ley y la moral oficiales. La referencia evangélica inaugura sobre el escenario un largo itinerario por los mitos de nuestra cultura que Buero ha de conducir a lo largo de sus obras. Apartado de la preceptiva del teatro religioso y la óptica del cine de catequesis que se hace en esos años, Buero parece situarse en otro territorio. Sus estudiosos (13) han recordado una semejanza de intenciones con *Divinas palabras* de Valle-Inclán, por más que el desenlace argumental sea diferente.



EN EL PRINCIPIO, LAS TINIEBLAS

Cuando Buero Vallejo abandona la prisión el mes de marzo de 1946, decidido a cambiar la escritura por la pintura, elige el tema de la ceguera como primer argumento literario. El relato cuaja en teatro y el verano de aquel mismo año ya tiene terminada su primera redacción y su título definitivo. *En la ardiente oscuridad* conocerá su última redacción a raíz de su estreno, pero hasta que le llega la hora de subir a un escenario ha atravesado algunas vicisitudes, la más importante de ellas, su presentación, junto con *Historia de una escalera*, al premio "Lope de Vega", quedando ésta como ganadora y adelantándose de ese modo a la primera de sus obras escritas. El tema había cobrado el interés del autor al conocer los procedimientos educativos utilizados en el tratamiento del hermano ciego de uno de sus compañeros de reclusión. Cuando se estrene el 1 de diciembre de 1950 en el Teatro María Guerrero, será la primera vez que un texto se autotitula como "drama", esta-

bleciendo así una línea divisoria en relación con las restantes obras con las que comparte la cartelera de aquel año. En 1950 hay cuatro títulos de don Jacinto Benavente y menudean obras de López Rubio, Calvo Sotelo y Ruiz Iriarte. Sólo en los territorios de los teatros de cámara hay que señalar un acontecimiento histórico, el estreno de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, por el teatro de ensayo la Carátula, que dirige José Gordon y José María de Quinto. Cuando Federico Carlos Sainz de Robles defina lo ocurrido en esta temporada, escribirá: "Hasta tal punto nos parece viejo, en general, el actual teatro español, que las admirables y encantadoras comedias de un tal Lope de Vega, vistas y oídas hoy, en el parangón inevitable, nos parecen escritas en... el año 2000" (14). Es el año que marca el final del bloqueo, el levantamiento de la consigna de la ONU de no mantener relaciones diplomáticas con el régimen de España y la firma de los primeros créditos en dólares por parte de los EE.UU.

Ese propósito de deslindarse del teatro de diversión aparecía ya en las prime-

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD

Intérpretes: Amparo Gómez Ramos, Miguel Ángel, F. Pérez Ángel, Berta Riaza, Manuel Márquez, Adolfo Marsillach, Mari Carmen Díaz de Mendoza, Ricardo Lucía, Mayra O'Wissiedo, José María Roderó, Rafael Alonso, Gabriel Miranda y Pilar Muñoz.
Dirección: Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa.
Decorado: Fernando Rivero.
Luminotecnia: M. Romarate.
Estreno: Teatro María Guerrero, Madrid, 1 diciembre 1950.

ras líneas del autor escritas en su auto-crítica: "No obstante la aparente paradoja del título —escribía el autor—, mi drama no propone al público ninguna paradoja, sino un par de horas de reflexión y de pasión. No trato con él de divertir, sino de interesar y —acaso— de distraer". La crónica del estreno resaltó un



Una escena de "En la ardiente oscuridad".
(Foto: Gyenes).

gran éxito que obligó al autor a salir al término de los tres actos para corresponder a los aplausos del público, pero la crítica más confesional le reprochó la amargura y el pesimismo como poco edificantes. Así el crítico de "Ya" echaba de menos la fe, la confianza en Dios, la esperanza en una recompensa y hasta "el

ciegucito humilde y cristiano, que por su ceguera vería mejor a Dios dentro de sí" (14), aunque la nota correspondió darla a otro colega, que no tuvo reparo en afirmar que la obra no era española, ya que estaba ausente de su tesis "el menor sentido ético, cívico y religioso que, gracias a Dios, forma parte heroica, básica e inalienable de la manera de ser española" (15). Pero, a pesar de los citados exabruptos, la mayor parte de la crítica recibió con elogios el drama, subrayó su novedad y su ruptura con el drama anterior "externo, hecho de gestos y de palabras, de situaciones violentas, gritos desaforados y conceptos altisonantes, con situaciones en las que difícilmente se podía identificar el espectador; en la obra de Buero Vallejo, en cambio, el drama es interno y profundo y se resuelve en un lenguaje sencillo", como escribía al día siguiente del estreno Haro Tecglen en "Informaciones". O con mayor entusiasmo en "Arriba", Díez Crespo resaltaba el alto contenido simbólico de la obra, aludiendo al personaje de Tiresias en el *Edipo* o, incluso, a un símbolo evangélico. Tesis que desarrollarán después los estudiosos del teatro de Buero acotando el territorio del mito donde hunde sus raíces este primer drama de Buero: Tiresias, Cristo, Prometeo o los moradores de la caverna de Platón (17); o demostrando, como hace Ricardo Doménech, que esta obra es el centro motor de donde parten y a donde regresan muchas líneas vertebrales de la obra de Buero (18). Así *En la ardiente oscuridad* inician su cortejo los numerosos lisiados que pueblan la obra del autor, encabezado por los ciegos. La acción sucede en un Centro —un colegio para ciegos—, donde reside un alumnado mixto, contagiado por la alegría y la ilusión, hasta que llega un nuevo interno, Ignacio (José María Roderó). Este nuevo personaje, a lo largo de sus discusiones con sus compañeros, pondrá en tela de juicio la alegre inconsciencia que reina en el Centro. Su contradictor, fiel a las normas y al espíritu de la institución es Carlos (Adolfo Marsillach). En el debate de las ideas se mezclan tensiones humanas, razones de amor y odio, de celos y revanchas que empujarán al asesinato del rebelde.

En la puesta en escena de la obra, el autor introduce uno de sus primeros experimentos, dejar durante unos momentos completamente oscura la sala y el escenario para contagiar a los espectadores del clima sombrío de la obra y para asegurarles que en escena no se estaba hablando solamente de ciegos, sino del resto de los ciudadanos.



VIAJE A ÍTACA

Ha pasado poco más de un año de su anterior estreno. El 11 de enero de 1952 y bajo la dirección nuevamente de Cayetano Luca de Tena, Buero Vallejo estrena en el Teatro Español *La tejedora de sueños*, contando entre sus principales

intérpretes con María Jesús Valdés (Penélope), Guillermo Marín (Ulises) y Gabriel Llopart (Anfino). La crítica no regatea elogios. Sirva como ejemplo algún fragmento de la publicada por Haro Tecglen en "Informaciones" al día siguiente del estreno: "es una obra impresionante, superior al tiempo literario en que nos



LA TEJEDORA DE SUEÑOS

Intérpretes: Cándida Losada, Luisita España, Maruja Recio, Mara Jerez, Esperanza Grases, Julia Delgado Caro, María Jesús Valdés, Jacinto Martín, Guillermo Marín, Fernando M. Delgado, Alberto Bové, José María Horna, Rafael Gil Marcos, Gabriel Llopart, José Cuenca y José Capilla. *Decorado y vestuario:* Vicente Viudes. *Canción:* Manuel Parada. *Dirección:* Cayetano Luca de Tena. *Estreno:* Teatro Español, Madrid, 11 enero 1952.



encontramos, y que deberá estrenarse en París, en Roma o en Londres para alcanzar toda la resonancia que merece (...). Esta revisión del mito es completamente nueva; no tiene precedentes (...) su triunfo fue rotundo".

Lo cierto es que en el panorama teatral de aquella temporada, de nuevo la obra de Buero Vallejo viene a despegarse de los demás ofrecimientos de la cartelera, donde el octogenario Benavente mantiene tres títulos y don José María Pemán, cinco. Y donde han colgado también sus obras Fernández Ardavín, López Rubio, Juan Ignacio Luca de Tena, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte. El acontecimiento de la temporada es, en cambio, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, que en versión de López Rubio, presenta José Tamayo en el Teatro de la Comedia con su Compañía Lope de Vega. Hasta mediados de febrero —poco más de un mes— permanece en cartel la obra de Buero en la que, por primera vez acude a fuentes literarias o históricas para recrear o revisar un mito. Esta aproximación está siempre presidida, según escriben sus críticos (19), por una actitud similar, que podría definirse como fidelidad en lo esencial del tema elegido, junto con una profunda libertad que le permite sacar a la superficie lo que el propio autor llama sentido "subterráneo". "El artista —ha escrito Buero— desmitifica, desmonta los mitos que han envejecido, que se han vuelto inanes o mentirosos. Pero para rehacerlos o sustituirlos por otros más válidos; para volver a mitificar" (20).

Así, a la vez respetuoso, pero sin prescindir de su mirada que es la de un hombre de este siglo y que escribe para espectadores de este tiempo, Buero imprime en el relato de Homero una personal aceleración. La obra arranca cuando Ulises regresa a Ítaca, pero, al contrario de lo que sucede en la "Odisea", ya nadie espera ni desea su regreso después de una ausencia de veinte años. Ni siquiera su esposa Penélope. Cuando aparezca disfrazado de mendigo y se valga de sus astucias para asesinar a los pretendientes de Penélope y tomar el poder, habrá comenzado su reinado de terror. Estará ya en disposición de dictar, incluso, la versión heroica de su retorno que se transmitirá a las generaciones futuras. Penélope, por su parte, la virtuosa mujer que, según Homero, teje de día y desteje de noche para entretener a sus pretendientes mientras llega Ulises de la guerra. Es una mujer engañada por su esposo que marcha a una guerra; una guerra que también tiene nombre de mujer, Helena. Penélope envuelve su dignidad ultrajada en el juego de pretendientes que cercan su trono. Los más agudos observadores de la obra de Buero quisieron ver en *La tejedora de sueños* el proceso de un héroe, "del héroe militar que regresa vencedor a sus lares" (21).

LA FE QUE NO MOVIÓ MONTAÑAS

Antes de que terminase aquella misma temporada, Buero estrena una nueva comedia en el teatro Infanta Isabel, bajo la dirección de Antonio Vico, que era también su intérprete protagonista, *La señal que se espera*, señalada por los cronistas como un rotundo fracaso y que no pudo resistir en cartel ni siquiera dos semanas. A la ausencia del público se sumó la unanimidad de la crítica, que consideró esta obra de Buero como una equivocación. El propio autor ha comentado posteriormente que *La señal que se espera* es el texto suyo que menos le gusta y no debía tenerlas todas consigo cuando la noche del estreno introdujo una serie de modificaciones tendentes a dar mayor agilidad al final. Pero la crítica calificó de "torpe y tedioso el desenlace y de artificiosa, cerebral, falsa y folletinesca a toda la obra" (22). Problemas de diálogo, una localización en Galicia adornada de los tópicos del regionalismo de zarzuela y una mezcla un tanto forzada entre elementos policíacos y transcendentales, terminó por sepultar un planteamiento dramático que posteriormente abordará el autor con mayor fortuna. En el núcleo del argumento, un compositor que ha atravesado parcialmente una crisis psicológica debido al rechazo de la mujer a la que ama, se verá imposibilitado para seguir componiendo y espera que se produzca el milagro, una señal que también deberá devolver la felicidad perdida a la mujer y al hombre con quien se ha casado. El autor, en su habitual comentario a la edición de sus obras (23), declaraba su intención de demostrar "las posibilidades activas de la fe".

LO FANTÁSTICO, TAMPOCO

No fue mejor la suerte que le esperaba a *Casi un cuento de hadas*, una recreación teatral de un cuento de Charles Perrault, "Riquet, el del copete", que se estrenó en el Teatro Alcázar el 10 de enero de 1953, también bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. La función no iba a resistir diez días en cartel. Buero quiso contar de otra manera un cuento de hadas, someter un viaje de la fantasía a las claves de la contemporaneidad. La respuesta de la crítica y del público fue, en opinión de Sainz de Robles en el balance que abre su recopilación de la temporada 52-53 (24), enormemente injusta con esta obra. A su juicio, en esta obra de Buero existen "la dignidad de intención y altura temática, el análisis de las más nobles preocupaciones huma-

nas, la hondura dramática y el encanto poético, fluido como un contrapunto casi musical; el diálogo ceñido y casi admirable". La obra relata la historia del hombrecillo deforme y genial que se transforma en hermoso galán gracias a los generosos ojos del amor. No falta en la obra su ración de experimento, el personaje de Riquet en el tercer acto es representado por dos actores diferentes. Un desdoblamiento de acento unamuniano que está planteado al modo un poco de Pirandello, en las frontera entre la realidad y la ficción.

Presentación en este
Teatro ALCAZAR
el viernes, día 9
de enero de 1953,
con el
ESTRENO
de la obra en tres
actos, original de
A N T O N I O
B U E R O
V A L L E J O
**CASI UN CUENTO
DE HADAS**
con escenografía de EMILIO BURGOS
y vestuario de VICENTE VIUDES

"Casi un cuento de hadas" se presentó en el Teatro Alcázar, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. Su programación no iba a resistir más de diez días en cartel. Reproducción del programa del estreno.

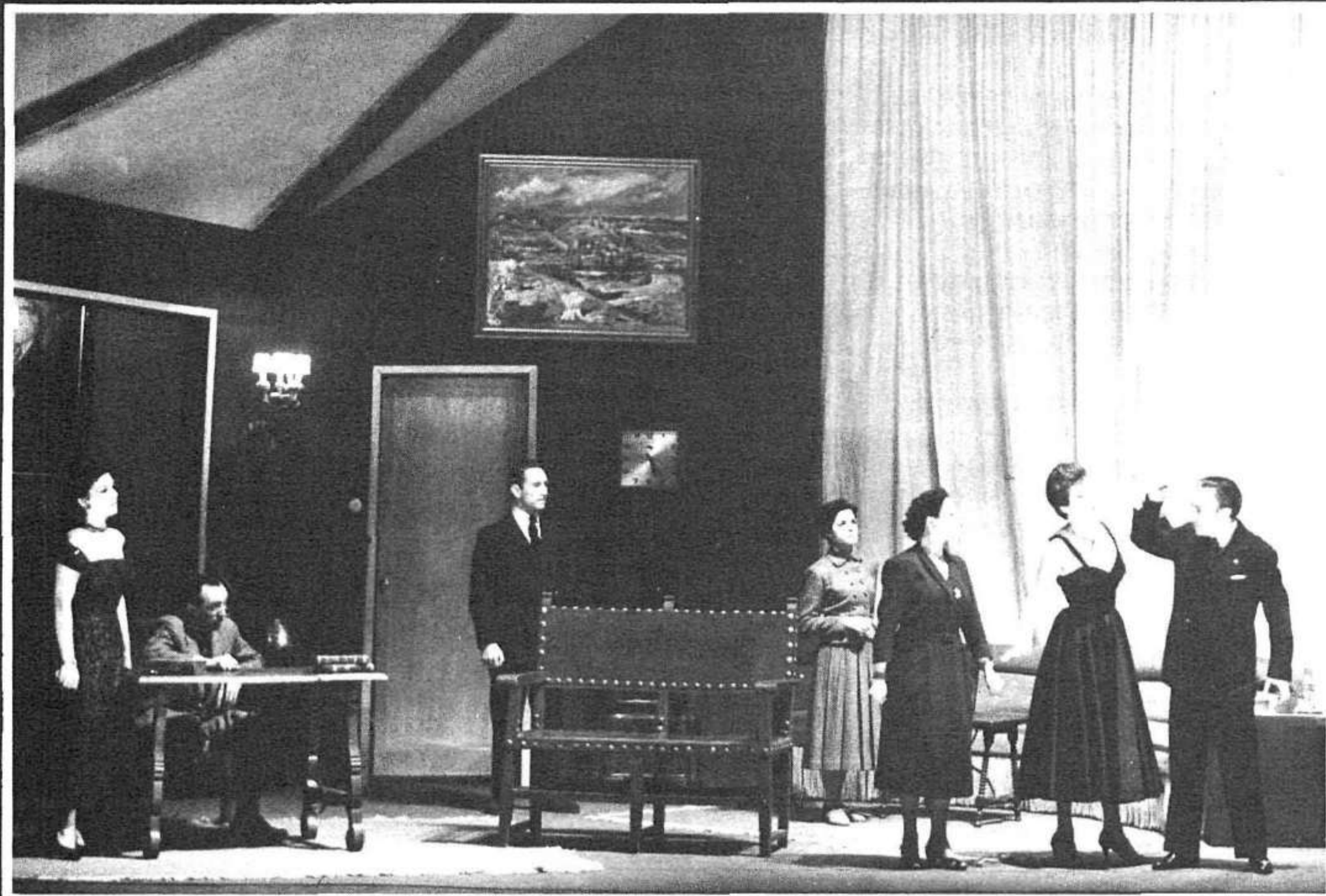
Pero a juzgar por el escaso éxito del experimento, pareciera que la atención del público estuviera más polarizada hacia otros gustos. Es el año en que las bases americanas y el Concordato con el Vaticano apuntalan el Régimen, el año que se premia en Cannes "Bienvenido, Mister Marshall". En la cartelera de ese mismo año aparecen nombres de nuevos autores españoles, Alfonso Sastre con *Escuadra hacia la muerte*, Martín Recuerda con *El caraqueño* y Alfonso Paso con *No se dice adiós, sino hasta luego*.

LA SEÑAL QUE SE ESPERA

Intérpretes: Antonio Vico, Carmen Carbonell, Antonio Ceballos, José Vivó, José Alburquerque y María Luisa Arias. Decorado: Redondela. Dirección: Antonio Vico. Estreno: Teatro Infanta Isabel, Madrid, 21 mayo 1952.

CASI UN CUENTO DE HADAS

Intérpretes: Rafael Bardem, Matilde Muñoz Sampedro, Nani Fernández, Antonio Riquelme, Cándida Losada, José Vilar, Vicente Llopis, Esperanza Grases, Celia Fóster, Margarita Robles, Guillermo Marín, Gabriel Llopart y Ricardo Lucia. Decorado: Emilio Burgos. Vestuario: Vicente Viudes. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Estreno: Teatro Alcázar, Madrid, 10 enero 1953.



UN PÉNDULO EN ESCENA

Pero el éxito no iba a tardar en ser de nuevo favorable al teatro de Buero. El 9 de diciembre de 1953, iniciada ya la nueva temporada teatral, la compañía La Máscara que dirige también Cayetano Luca de Tena, presenta en el Alcázar madrileño, *Madrugada*, una obra que se atiene a la disciplina de la unidad de tiempo y acción y se configura como un vigoroso ejercicio de estilo. El planteamiento de la obra es estrictamente realista. El autor sabe envolverlo y dosificarlo en precintos de misterio, de intriga, en la medida que se trata del proceso que inicia la protagonista, Amalia (memorablemente interpretada por María Asquerino), en busca de la verdad. Lo que mueve la intriga no es la causa de un asesinato. La muerte se ha producido ya cuando la obra comienza y se ha debido a causas naturales. En la "Autocrítica" publicada ante el estreno de la obra, Buero declaraba que se había sometido a la disciplina del experimento, multiplicando deliberadamente las dificultades que entraña la escritura escénica. "He concebido una acción continua —escribía— desarrollada en absoluta unidad de tiempo, pues los minutos del único entreacto de la obra se cuentan también detrás del te-

lón". Por esa razón justificaba su recurso a los procedimientos de la comedia de intriga, con el fin de mantener la atención del espectador, aunque evitando sus excesos y adelantando de antemano la clave del episodio. "Pero el autor no se hubiese perdonado el ofrecer al público una simple comedia de intriga", concluye. La pregunta que formula la obra se hace en torno a un problema ético, el origen de una calumnia, dato que conecta *Madrugada*, como dice Iglesias Feijoo (25), con el resto de la obra del autor.

El trazo de la protagonista responde también, a los ragos de otros muchos personajes de Buero: busca mirar cara a cara la verdad, no se permitiría seguir viviendo sin saber si de verdad la amaba su marido, a pesar de la enorme fortuna que su muerte le ha hecho acreedora. Su indagación revelará la insinceridad de los demás personajes y le permitirá, al final, abrir de par en par las cortinas de la verdad.

A excepción de la crítica de Luis Calvo en "ABC", los demás medios acogen favorablemente la obra, revisando incluso, en el caso del titular de "Ya", las antiguas recriminaciones: "nos place decir que ese pesimismo y esa amargura, que a veces le hemos reprochado al señor Buero Vallejo, no son ya el fondo

MADRUGADA

Intérpretes: Margarita Robles, Pilar Muñoz, María Asquerino, Antonio Prieto, María Isabel Pallarés, María Luisa Romero, Manuel Díaz González, Gabriel Llopart y Esperanza Grases.
Decorado: Vicente Viudes.
Dirección: Cayetano Luca de Tena. **Estreno:** Teatro Alcázar, Madrid, 9 diciembre 1953.



único, sino la dosis necesaria, la que no se puede negar sin pecado de hipocresía. Porque dentro de aquel lodo que allí se remueve y exhala su fetidez, palpita una idea grande y bella: la lucha del dinero contra el amor está, desde el principio, resuelta a favor del último". Reconocían también los críticos en la obra parentescos con Priestley. Y en "Informaciones", Adolfo Prego escribía: "eliminado voluntariamente el truco, había que sostener el interés de la obra a fuerza de talento dramático. El autor se encerró así en el escenario con media docena de personajes de ataque y durante dos actos los mantuvo en jaque continuo (...), corría el reloj, marcando en el escenario la identificación del tiempo teatral con el tiempo real. Cada choque de intereses y de personalidades, revelaba un nuevo rincón de vida oculta, pero siempre se escapaba el secreto que la protagonista trataba de desvelar (...). Aquella luz del día que barrió las sombras siniestras de la congoja vale por toda una preceptiva dramática".

UNA FÁBULA EQUÍVOCA

El 14 de diciembre de 1954 se estrena en el Teatro María Guerrero *Irene o el tesoro*, fábula en tres actos dirigida por

Claudio de la Torre. Las opiniones se dividen y los cronistas del estreno registran movimientos de disconformidad en los pisos altos del teatro. La obra se presenta como una prolongación del entorno cotidiano ya descrito en *Historia de una escalera*, aunque registre la intromisión de elementos de origen fantástico y prefigure una pintura social como la que, posteriormente, detallarán otras obras, *Hoy es fiesta* y *El tragaluz*, a la que el autor relaciona directamente con esta obra. En una nota que acompaña la edición de Sainz de Robles en su recopilación de la temporada 54-55, y que sustituye a la tradicional "Autocrítica" que en esta ocasión el autor no llegó a escribir, Buero Vallejo —pasado el estreno del María Guerrero— describe la obra como "una comedia perspectivista y equívoca (...) donde se insinúa que la realidad puede, acaso, poseer más de un plano, y que la fantasía puede esconder también una tremenda realidad". Describe Buero un medio social común a otras obras, el interior de una familia donde una mujer, Irene (interpretada por Elvira Noriega), ha perdido a su hijo por culpa de la extrema mezquindad de su suegro, Dimas (Rafael Bardem), quien se ha negado a comprar las medicinas que hubieran salvado la vida del pequeño. Irene, que ha

(Fotos: Gyenes).

IRENE, O EL TESORO

Intérpretes: Carmen Seco, Elvira Noriega, Luisa España, Miguel Pastor Mata, Rafael Bardem, Guillermo Hidalgo, Pepita C. Velázquez, Mary-Tere Carreras, Ángel Picazo, José María Roderó y Agustín González. **Melodía:** Manuel Parada. **Decorado:** Vicente Viudes. **Luminotecnia:** Mayoral. **Dirección:** Claudio de la Torre. **Estreno:** Teatro María Guerrero, Madrid, 14 diciembre 1954.

perdido también a su marido, se ve sometida a una verdadera esclavitud doméstica. Esa "cruel vida vulgar —dice el autor— es la que determina, precisamente, el escape mental y material de Irene". Sus síntomas de trastorno psíquico se manifiestan en la presencia de un duende y en la escucha de una voz, recursos, a decir verdad, lo suficientemente convencionales y equívocos como para que su sentido pueda ser interpretado de las más encontradas maneras. La situación final se desdobra. En el plano de la realidad, Irene se suicida arrojándose por el balcón; en el fantástico, se libera de la

taba la ausencia del Dios cristiano y afirmaba que "la conciencia religiosa del hombre —máxime del hombre español— repugna la ambigüedad" (26). Menos inquisitorial y satisfecho profundamente con la obra que le parecía poco menos que un auto sacramental, el crítico de "Ya" llevaba sus conclusiones al huerto confesional: "Muchos habíamos lamentado cierta ausencia de contenido espiritual en la obra del señor Buero Vallejo —escribía en "Ya" al día siguiente del estreno Nicolás González Ruiz— he aquí una escalera para bajar, pero por la que no se sube a ninguna parte, decíamos ante la primera obra. No por ello perdíamos la esperanza (...). Estábamos en uno de esos ambientes sórdidos y tristes que Buero Vallejo pinta con tanta perfección. Pero he aquí que, de pronto, aparece un duendecillo (...) y entramos en la fábula, que no es fábula, porque la materialización visible de la ternura y de la poesía, dando satisfacción a una pobre alma conturbada, no tiene nada de fabuloso, como no tienen nada de fabuloso los dones que nos hace la misericordia de Dios. El señor Buero Vallejo tiene un acierto táctico más al presentarnos un duende, que es en verdad un ángel, y al no definir la misteriosa voz. No hace falta. Las sabias y prudentes, las bondadosas voces que vienen de la altura no pueden tener más que un origen, y Dios está siempre detrás de todos los milagros, que sólo son posibles porque existe Él". Y al preguntarse si Irene "muere accidentalmente impulsada por su locura, o se va, como nosotros sabemos, por caminos de la luz", el crítico se contesta sin lugar a dudas: "Nunca ha estado más claro que una persona no muere, sino que se la lleva Dios (...) y el abrirle plásticamente, visiblemente, como hay que hacerlo en el teatro, una luminosa ventana al infinito, a la sordidez de una vida triste, es ya haber puesto el pie en el último peldaño de la escalera para emprender un alado camino sin fin".

Por su parte, Torrente, desde "Arriba", aún saludando muy positivamente la obra, entendía que el experimento hubiera funcionado mejor" si el duende hubiera parecido más duende que niño. Cuando las señoras de mis alrededores comenzaron a enternecerse comprendí que la fusión de lo real y de lo irreal no se produciría".

Razones pues, para todos y seguramente, visto con la distancia de los años, la imposibilidad de abordar más claramente en escena, mediados de los años cincuenta, un tema censurado de antemano, el suicidio.



sordidez a que ha sido condenada atravesando un "camino de luz" mientras canta una nana al duende que lleva en brazos, dando así cumplimiento a los versos de Unamuno que encabezan la obra: "el secreto del alma redimida: vivir los sueños, al soñar la vida".

Como era bien previsible, el grado de ambigüedad de la obra podía dejar contentos a todos o a ninguno, en relación con la pregunta, tantas veces formulada, implícita o explícitamente, al teatro de Buero a propósito de las creencias religiosas. Así, Juan Fernández Figueroa, en "Índice", requería definiciones inequívocas a propósito de Dios, cuando lamen-

AZOTEAS

En contra de lo que ha venido siendo habitual cada año, desde el estreno de *Historia de una escalera*, en 1955 no se produce ningún estreno de Antonio Buero Vallejo. Su última obra se ha demorado más de un año en los trámites de censura previa, pero al final verá la luz el 20 de septiembre de 1956 en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Claudio de la Torre. Uno de los éxitos más unánimemente celebrados del autor, tanto por parte de la crítica como por el

a un territorio escasamente transitado en el teatro, el del drama. El propio autor define su nuevo texto como "una tragedia acerca de la esperanza. O dicho de otro modo, una obra que procura esbozar el carácter trágico de la esperanza" (27). Lo que en su primer estreno era una mirada hacia un pasado de treinta años en *Hoy es fiesta* es un tramo de vida, un fragmento que la unidad de tiempo y lugar acotan sobre las escasas cotidianas acciones que encierra una jornada festiva. Es como si los habitantes de la misma escalera se hubieran subido a



público. Con él llega también el reconocimiento oficial del "Premio Nacional de Teatro" que otorga el Ministerio de Información y Turismo. Es el año en el que también triunfa en la revista, Celia Gámez con *El águila de fuego*, y en cine, "El último cuplé" y en fútbol, Di Stéfano, "la saeta rubia".

Buero vuelve sobre los personajes, el paisaje y los problemas cotidianos de *Historia de una escalera*, con la sabiduría que le han dado siete años de presencia ininterrumpida en los escenarios y desde un lugar de privilegio conseguido con una personal, intransferible, manera de dirigirse a los espectadores citándoles

la azotea, quebrando la autoritaria prescripción de la portera, para ventilar sus frustraciones y sus esperanzas, impulsados por el presentimiento de que el azar puede resolver de golpe sus miserias. Pero una trampa de picaresca, como las que de tiempo en tiempo recogen las páginas de sucesos, hará que la suerte, para una vez que cae, tropiece con el pequeño fraude de un falso boleto de lotería. El incidente revelará una vez más la endeblez de las apariencias y hasta este rincón tan reconocible de la vida española, que se dijera pensado para los divertimentos del sainete, cursa su visita, la luz sesgada, amarga, de la realidad, en

Es como si los habitantes de "Historia de una escalera" se hubieran subido a la azotea para ventilar sus frustraciones y esperanzas. "Hoy es fiesta" es un tramo de vida. (Foto: Gyenes).

HOY ES FIESTA

Intérpretes: María Francés, María Luisa Moneró, Pepita C. Velázquez, Manuel Rojas, Teófilo Calle, Adela Calderón, Luisa Sala, Pastor Serrador, Victoria Rodríguez, Malila Sandoval, Isabel Pallarés, Ángel Picazo, Javier Loyola, Manuel Arbó y Elvira Noriega.
Decorado: Emilio Burgos.
Dirección: Claudio de la Torre.
Estreno: Teatro María Guerrero, Madrid, 20 septiembre 1956.

la que el destello de la esperanza sólo brota en las actitudes de perdón, sinceridad o solidaridad.

Así lo entendió la crítica. Para Alfredo Marqueríe en "ABC" *Hoy es fiesta* trata de incorporar la tragedia o al menos sus elementos fundamentales: pasión, muerte, destino, fatalidad, angustia y sed sobrenatural, a un ambiente y unos personajes de raíz mundana, sencilla, humilde, popular, o, dicho de un modo más concreto: a lo que solíamos llamar tipos de sainete. Ciertamente que en el diálogo de Buero no suena ni una vez la palabra "Dios", ni tampoco sale a escena ningún sacer-

que une a todos estos personajes, más que la vecindad, más que la alegría, pronto frustrada, del día de fiesta, es la esperanza, una esperanza irracional, si se quiere, pero que debe ser así, porque la esperanza no pertenece al reino de la lógica. Si hay un pensamiento en el drama de Buero es este, y no otro; y no está mal que así sea, porque algo positivo queda después de la solución de todas las amarguras que gusta de ofrecernos en sus comedias. *Hoy es fiesta* es, en cierto modo, un sainete, y no lo digo con la menor intención peyorativa, antes al contrario".

Y también, como ocurría en *Historia de una escalera*, este pequeño universo que se abre a la esperanza a través del perdón (propuesto en una España que "perdona, pero no olvida", es decir, tampoco perdona) y del sentimiento de la solidaridad, virtud de escasa predicación en el contexto político y social en que la acción se desarrolla, no se contentará con ser simple retrato o testimonio de un momento histórico, sino que propondrá las claves de una reconciliación social, a la pequeña escala de los problemas cotidianos. *Hoy es fiesta* permanecerá en cartel durante 74 días (149 representaciones). Hizo una recaudación global de 1.000.191,50 ptas. (6.712 de media por función).

UN JUICIO

Cuando Buero estrena en noviembre de 1957 *Las cartas boca abajo* en el madrileño Teatro Reina Victoria, con dirección de Fernando Granada y con un breve reparto de cinco personajes que interpretan Tina Gascó, Pilar Muñoz, José Bódalo, José Vilar y Manuel Díaz González, la España del "biscúter" ya viaja motorizada en el "seiscientos", el Opus ha tomado el poder económico y en la universidad crecen los grupos clandestinos. En teatro hay dos éxitos rotundos, *¿Dónde vas Alfonso XII*, de Juan Ignacio Luca de Tena, y *Una muchachita de Valladolid*, de Calvo Sotelo. Este mismo año, Alfonso Sastre estrena dos obras, *El cuervo* y *El pan de todos*, la primera en Madrid, la segunda en Barcelona.

Buero encontrará una buena acogida, una vez más, de la crítica, aunque no falta quien, desde "La Actualidad Española", por ejemplo, le etiquete como existencialista a la española, "lamentable remedo de la fauna transpirenaica" y contagiado de los "enfermizos habitantes de Saint Germain des Près" (28). A la prácticamente unánime opinión favorable de la crítica se añadió nuevamente el galardón del "Premio Nacional de Teatro", en-



dote. Pero nadie se asombre si decimos que la entraña de *Hoy es fiesta* es absolutamente religiosa". Y el titular de "Ya", Nicolás González Ruiz, encuentra que la anécdota del falso boleto de lotería es "leve, humana y veraz. Ciertas personas infelices —continúa— no pueden, por motivo de humana necesidad, cometer actos ilícitos de muy poca monta y que en 99 casos de cada 100 no se descubren, porque a ellas les sale la centésima probabilidad y son descubiertas inevitablemente. La pequeña pillería es entonces la vergüenza y el drama. La leve ocurrencia que parece mover un viento trágico nos pone al desnudo".

Torrente, por su parte, desde el diario "Arriba", escribía: "Lo que se espera, lo

tre otros. En esta obra Buero iba a cerrar un ciclo de retratos de la sociedad española iniciado con *Historia de una escalera* y continuado con *Hoy es fiesta*. Se trata de una tercera entrega, esta vez reducida al marco de una familia y tomada en un estrato económico un poco más acomodado, el de la clase media, pero que debe sufrir un muy semejante cuadro de privaciones económicas, dato que condiciona, como en los anteriores, la tragedia de los personajes; aunque fiel a su discurso ético sobre la sociedad española el autor subraya al mismo tiempo la propia responsabilidad individual de los personajes que describe.

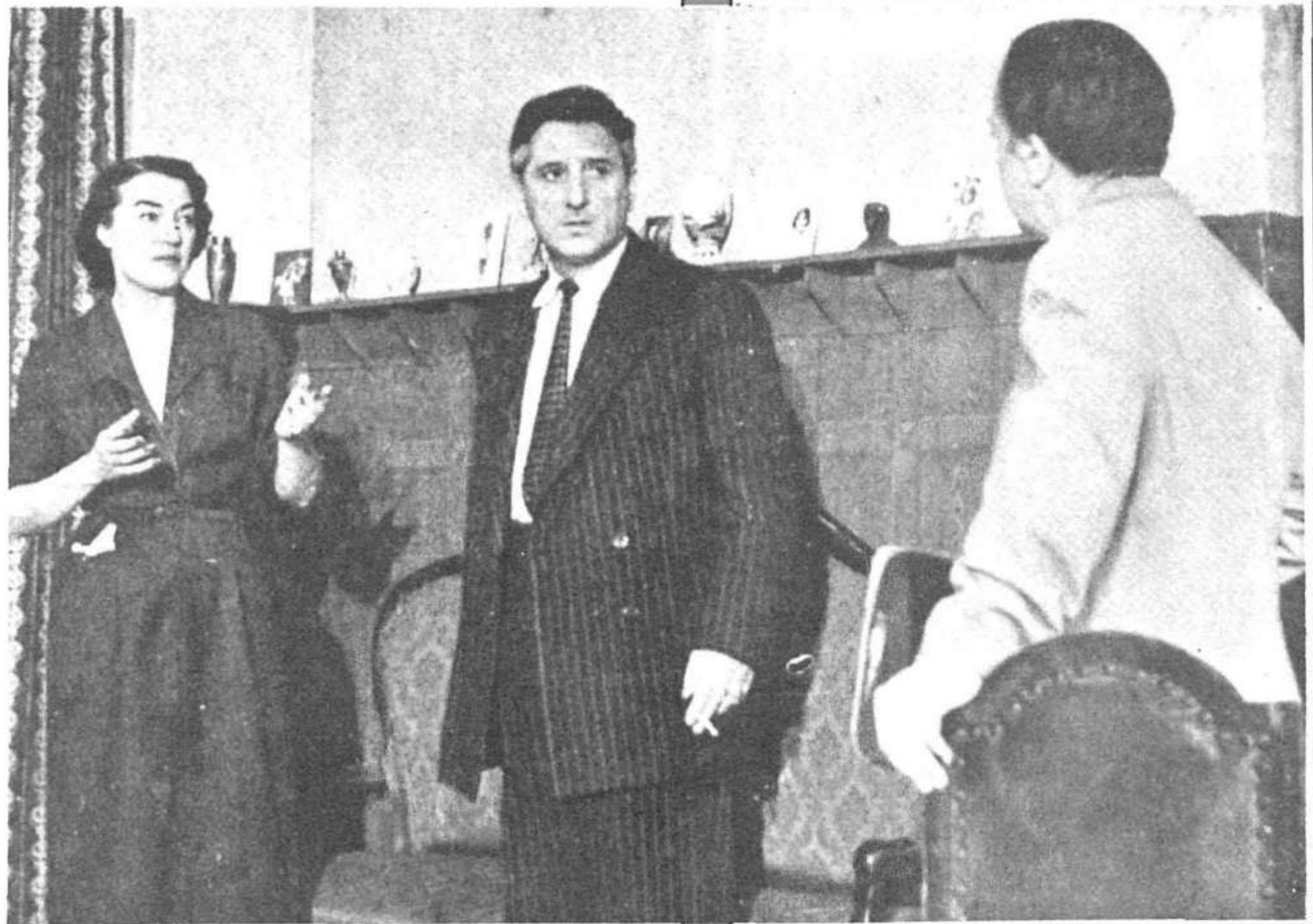
Con todo, una voz como la de Gabriel Celaya, a pesar de reconocer en Buero la "máxima esperanza del teatro español hoy representable", se lamentaba de la ambigüedad de sus obras ("que es la ambigüedad misma en que él está metido") y justificaba, en este dato, que sus títulos resistieran tan brevemente en cartel. "El teatro de Buero Vallejo oscila entre la comedia de costumbres y el drama simbólico: parte de una situación realista, denuncia, parece que va a convertirse en una obra revolucionaria y de pronto surge un duendecillo o suena una voz en "off" que nos habla desde el más allá, o resulta —como en *Las cartas boca abajo*— que el personaje mudo que en ella aparece, no es una mujer con su problema, sino la Conciencia. Y entonces, todo se derrumba. El drama posible se convierte en un mecanismo alegórico y la situación (...) en un problema metafísico" (29).

Es esta una voz aislada entre opiniones generalmente entusiastas del discurso escénico de Buero. Así, por ejemplo, Torrente, desde la tribuna del "Arriba" escribe: "Si me viera precisado a bautizar de algún modo el estilo de Buero Vallejo, le llamaría "realismo implacable". Su modo de ver la vida, de entenderla y de exponerla teatralmente es duro, pesimista, desilusionado. Dicen que hay un teatro de evasión. El de Buero —y de él este drama— está al otro extremo. Suena como una admonición, como una llamada al orden, como la señal imperativa que remite implacablemente a la realidad (...). *Las cartas boca abajo* es un juicio. Hay una pobre mujer que, por no mostrar su juego, hace la desgracia de los que la rodean y la suya propia".

REVISIÓN DE UN MOTÍN

El estreno en el Teatro Español, con una sobria dirección de José Tamayo, de *Un soñador para un pueblo*, estaba llamado a levantar una considerable pol-

vareda. Era la primera muestra de un teatro que pudiera apellidarse sin rubor "histórico", pero que se diferenciaba de los dramas románticos y de los moldes de Marquina o Villaespesa o del encendido verbo de Pemán en proponerse como una meditación española, "como una autocrítica colectiva" (Iglesias Feijoo); "como un teatro de agitación intelectual" (Ángel Fernández Santos); "como un proceso a la historia de España" (Doménech) o como "uno de los pocos intentos serios de entender la Historia de España acometido desde Lope de Vega", para decirlo con la rotunda afirmación de



Torrente en su crítica desde el diario "Arriba" al día siguiente del estreno.

El teatro de Buero, aun conservando muchos de los elementos que lo han conformado, entra de lleno en episodios de la historia para descubrir una nueva lectura debajo de la versión oficial y para proponer una reflexión en tiempo presente. La obra permanecería más de tres meses en cartel y movilizaría frente al autor la batería dialéctica de las plumas del Régimen.

Frente a la tesis de la "España sin problema" como rezaba el título de Calvo Serer, Buero iba a reformular el "dolor de España" de la generación del 98, para oponer una tesis diferente: "España como tragedia". Como dirá por boca de

LAS CARTAS BOCA ABAJO

Intérpretes: Tina Gascó, Pilar Muñoz, José Bódalo, José Vilar y Manuel Díaz González.

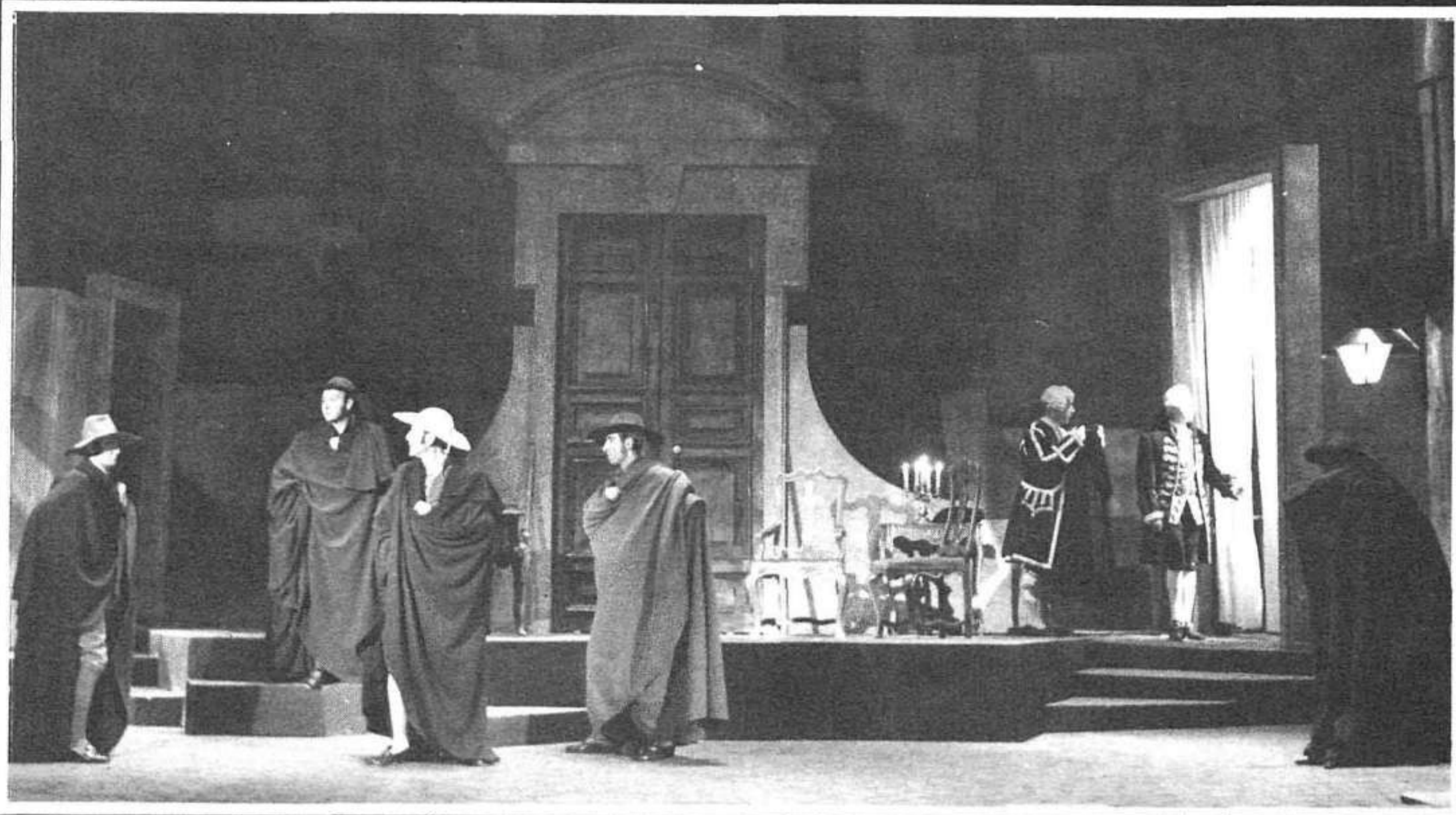
Decorado: Emilio Burgos.

Dirección: Fernando Granada.

Estreno: Teatro Reina Victoria, Madrid, 15 noviembre 1957.



(Fotos: Gyenes).



UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

Intérpretes: Miguel Ángel, Pilar Bienert, Milagros Leal, Asunción Sancho, Fernando Guillén, Pascual Martín, Avelino Cánovas, José L. Alvar, Manuel Ceinos, Antonio Albert, Miguel Palenzuela, José Sancho Sterling, Carlos Lemos, Ana María Noé, José Guijarro, Luis Peña, Francisco A. Gómez, Anastasio Campoy, José María Ramonet, Vicente S. Roca, José Luis Sanjuán, Francisco Carrasco, José Bruguera, Lolita Salazar y Antonio Díaz.

Decorado y figurines: Emilio Burgos. **Dirección:** José Tamayo. **Estreno:** Teatro Español, Madrid, 18 diciembre 1958.

un personaje en su próxima obra, *Las Meninas*, en sus nuevos dramas "se cuentan las cosas como si ya hubiesen pasado y así se soportan mejor" (30). Para ello recurre el autor, advirtiendo que se trata de "una versión libre de un episodio histórico", a los sucesos conocidos como "El motín de Esquilache", fechado entre el 23 y 26 de marzo de 1766, bajo el reinado de Carlos III. Pero de la lectura y meticoloso estudio de los documentos de una época y de unos hechos que permanecen aún hoy sometidos a las hipótesis contradictorias de los historiadores, Buero rastrea los elementos de su drama, cuya visión coincide, en líneas generales, con las interpretaciones más sugestivas, las más opuestas a las tesis oficiales. Así escribirá en "Ínsula" Rafael Vázquez Zamora, "todo está aquí convertido en sustancia dramática, de modo que en un primer estrato tenemos simplemente el drama de un poderoso que pierde el poder; en un segundo estrato un idealista que choca con la realidad grosera; y por último (...) el más profundo problema que se pueda plantear sobre los españoles y su historia: el de las dos Españas". Y concluía con una precisión: "si hasta ahora existía para mí una importante diferencia de calidad teatral entre el Buero Vallejo de los dramas realistas y de una pintura social directa y aquellos otros en que el autor introducía sus preocupaciones intelectuales a través de mi-

tos reactualizados o de una fantasía espiritualista (...) ahora, después de *Un soñador para un pueblo*, creo que Buero ha encontrado una fórmula magistral, donde el problema y la vida están perfectamente fundidos en una perdurable unidad artística".

Entre los detractores, además de la diatriba de Mariano Daranas en "ABC", donde se ensalzaba a Miguel Primo de Rivera, "verdadero soñador para un pueblo, eslabón de un linaje psicológico (...) pues desde Cisneros a Franco no necesita nuestro pueblo luces de favoritos", intervino desde la tribuna del "Ya" José María García Escudero, con la batería de argumentos prestados por Menéndez Pelayo.

Entre tanto, había huelgas en Asturias, se había muerto Juan Ramón Jiménez y Dido, pequeño teatro de Madrid, había estrenado *Los hombres del triciclo*, de Arrabal.

EN EL ESPEJO DE "LAS MENINAS"

Dos años después del éxito de *Un soñador para un pueblo*, en el mismo Teatro Español y de la mano del mismo director, José Tamayo, Buero conocerá uno de los más importantes éxitos de su teatro, *Las Meninas*, cuya presentación coincide con el tercer centenario de la muerte de Velázquez, el pintor que ha



ejercido sobre Buero una poderosa atracción desde la temprana edad de los nueve años. Cuando la obra llega al escenario, Rodríguez Buded ha estrenado *La madriguera* y Alfonso Sastre, *En la red*. En este mismo año, Buero y Sastre polemizan en las páginas de "Primer Acto" sobre posibilismo-imposibilismo. En Barcelona se crea la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual bajo la dirección de Ricard Salvat, y La Pipironda, con obras de Salinas y Rodríguez Méndez, recorre bares, tabernas y centros parroquiales del cinturón industrial barcelonés a la conquista de otro público. En el escenario de la realidad, Franco y Don Juan llegan a un acuerdo sobre la sucesión y cae abatido el último "maquis".

Las Meninas va a conocer un éxito de cinco meses de permanencia en cartel, 260 representaciones y una muy favorable acogida de la crítica teatral. A renglón seguido de su éxito, y como respuesta a la elocuencia de sus parlamentos sobre un período gris de la historia de España, no iba a faltar la polémica. Buero se había mirado en el espejo de "Las Meninas", donde Azorín veía "un ambiente de tedio y de cansancio, que es el cansancio y el tedio de una entera nación", en el palacio donde Ortega decía que reinaba, "además de Felipe IV, el aburrimiento", para concluir citando a Lope, que "en palacio, hasta las figuras de los tapices bostezan". Ya que no habían disentido

los críticos y especialistas teatrales, debieron intervenir otros espadas y, a la cabeza de todos, desde las páginas de "ABC", Gonzalo Fernández de la Mora, formulando acusaciones de demagogia, falseamiento de la figura de Velázquez y grave tergiversación de la historia, pues se suponía que Buero había aprovechado la difusión de la pintura del artista para verter ideas y conceptos exclusivamente contemporáneos", como recoge en su obra ya citada Iglesias Feijoo (31). El Velázquez de Buero sería, para Fernández de la Mora, un "demagogo" o "tribuno de la plebe (...) que con muy dudoso gusto declamatorio, deletrea enfáticamente frases de elección municipal o sentencias de patriotismo amargo con purísimo sabor noventayochista", cuya filosofía resultaba ya "un tanto barata y trasnochada" (32). Como era de esperar, los defensores del teatro de Buero veían en la acusación "noventayochista" una "alta virtud" (Doménech) y reciamaban la libertad del creador que había subtitulado su obra como "fantasía velazqueña".

Así, Torrente, que iniciaba en "Arriba" su comentario diciendo: "La costumbre ha declarado ilícito el aplauso del crítico. Confieso haber faltado a la costumbre", escribía: "¿Qué es esta "fantasía velazqueña" llamada *Las Meninas*? Yo la llamaría "hipótesis dramática", por cuanto nada de lo que en ella sucede ha sucedido verdaderamente, pero pudo suceder.

LAS MENINAS

Intérpretes: José Bruguera, José Sepúlveda, Avelino Cánovas, Mari Carmen Prendes, Asunción Pascual, María Rus, Manuel Ceinos, Rafael Guerrero, Luisa Sala, Carlos Ballesteros, Anastasio Alemán, Carlos Lemos, Victoria Rodríguez, Fernando Guillén, Manuel Arbó, Gabriel Llopart, Luis Rico Sáez, Lina de Hebia, Javier Loyola, José Guijarro, Francisco Carrasco, Simón Cabido, José Luis de San Juan y Pepita Amaya. **Decorado y figurines:** Emilio Burgos. **Dirección:** José Tamayo. **Estreno:** Teatro Español, Madrid, 9 diciembre 1960.

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

Intérpretes: Pepe Calvo, María Rus, Amalia Albaladejo, Elena Cózar, Francisco Merino, Pedro Oliver, Avelino Cánovas, Manuel Andrés, Félix Lumbreras, José María Rodero, Luisa Sala, Carmen Ochoa, Emilio Menéndez, José Segura, Antonio Puga, Alberto Fernández, Asunción Pascual, Beatriz Farrera, Araceli Carmena, Soledad Payno, Jesús Caballero, Carlos Guerrero y Sergio Vidal.
Decorados y figurines: Manuel Mampaso. **Música de "Corina":** Rafael Rodríguez Albert.
Dirección: José Osuna.
Estreno: Teatro Goya, Madrid, 16 noviembre 1962.



Sabemos que Velázquez fue hombre combatido (¿cómo no, si era español de genio?), y que el rey Felipe IV le protegió y defendió.

(...) La segunda parte de *Las Meninas* contiene una larga, casi única escena, que el público interrumpió constantemente con sus aplausos. Hay en ella graves juicios, graves afirmaciones, sobre la vida española, que nuestro orgullo nacional nos lleva a olvidar y a dar por falsas (...). A los españoles se nos van las memorias por las glorias". Y Adolfo Prego, desde "Primer Acto", escribía: "*Las Meninas* es un drama que responde por su dignidad al título que lleva. No se puede decir más. Las ovaciones y los gritos de entusiasmo del público hubieran estado más justificados por la entidad de la obra que por la intención que algunos espectadores pudieron atribuir a tal o cual frase (...). Lo que se ofrece en *Las Meninas* es el destino trágico del intelectual que, por serlo, permanece aislado en medio de la gloria y el triunfo". Por su parte, Alfredo Marquerie, desde "ABC", consignaba la libertad que Buero había tenido para hacer de Velázquez un rebelde, y

que allí se pronunciaban "ciertas expresiones que no por malintencionadas, sino por exceso de ardor, hasta parecen demagógicas", pero concluía que era "una gran obra de teatro, quizás la más completa y ambiciosa salida de la pluma de este autor". Y por fin, Ángel Fernández Santos, desde las páginas de "Índice" escribía: "Desde hace unos años, las contadas alegrías que nos proporcionan las temporadas teatrales madrileñas se las debemos casi con exclusividad, al señor Buero Vallejo. No nos extrañe por ello, la expectación que cunde ante cada uno de sus estrenos (...). El hecho es que hoy Buero está abocado a convertirse en el símbolo de la pugna que nuestra escena libra consigo misma para hacerse digna de su tradición". Y señalaba líneas más adelante que el teatro de Buero se situaba en la línea de un auténtico teatro nacional popular.

VÍSPERAS DE REVOLUCIÓN

Buero toma el argumento de *El concierto de San Ovidio*, estrenado en el Teatro Goya el mes de noviembre de 1962, de un suceso real, ocurrido en Pa-

rís dieciocho años antes del estallido de la Revolución Francesa. Esta referencia histórica es el arranque del análisis minucioso que realiza en su tantas veces citada obra, el crítico Ricardo Doménech. La "parábola", así subtitulada por el autor, se sitúa junto a los dramas históricos precedentes, aunque esta vez, los hechos recreados se sitúan fuera de España. La precipitación de algunos críticos trató de establecer distancias entre esta obra y las inmediatamente anteriores, haciendo del dato histórico simple pretexto del autor para retomar un tema tan querido desde el comienzo de su escritura teatral, el de los ciegos. Sin embargo, la "parábola" de Buero seguía un similar procedimiento y se inscribía en un proceso histórico leído reflejamente sobre la realidad española.

En septiembre de 1771, un café de la Feria de San Ovidio de París ofreció como espectáculo de cierto éxito una orquestina bufa, integrada por un grupo de ciegos del Hospicio de los Quince Veintes. Este suceso vergonzoso impulsó a Valentín Haüy —que tenía veinticinco años cuando sucedían estos hechos— a



Dos escenas de "El concierto de San Ovidio", estrenado en el Teatro Goya, bajo dirección de José Osuna. (Fotos: Gyenes).

dedicar su vida a la educación y a la reinserción social de los ciegos. Fue el inventor de la escritura en relieve, que después perfeccionaría Louis de Braille, y fundó en 1784 el primer instituto para la educación de niños ciegos en París. Buero, en la escena final de su tragedia hace comparecer a Valentín Haüy para recordar los sucesos que acaban de evocarse en escena y que ocurrieron en la misma plaza de la Concordia, donde —como dice el personaje— "se han pagado muchas otras torpezas. Yo he visto caer en ella la cabeza de un monarca más débil que malvado. Y después la de sus jueces: Danton, Robespierre. Era el tiempo de la sangre; pero a mí no me espantó más que el otro, el que le había causado: el tiempo en que Francia entra no era más que hambre y ferias". El suceso que el texto de Buero tomará como origen de su parábola está, como subraya Doménech, inseparablemente vinculado a un proceso histórico.

Buero había visto reproducido un grabado de la época donde se ilustraba la existencia de aquella orquestina en un café de la Feria de San Ovidio, una es-

tampa que reproduce la escena final del acto segundo, descrita con gran fidelidad en su texto y llevada con semejante precisión en el estreno del Teatro Goya. El cuadro grotesco de los ciegos encapirotados anticipa plásticamente los "sambeñitos" de la Inquisición en su obra siguiente, *El sueño de la razón*. El propio Buero lo confirmará en una entrevista más tarde, estrenado ya el espectáculo sobre Goya: "Los encapirotados de *El concierto de San Ovidio* ya eran goyescos, la orquestina de esa obra prefigura *El sueño de la razón* y las corozas de los músicos son iguales a la que le encasquetan a Goya" (33).

La crítica más perspicaz e informada había visto en la obra de Buero estrenada en el Goya una cercanía o un parentesco con la estética de Valle y la doctrina de Brecht. Así José Monleón escribía en "Triunfo": "La parábola, que así la titula Buero para que todo el mundo sepa ver, cuenta la explotación de un grupo de ciegos en una barraca de feria. El dueño de la misma parte de un hecho: que los ciegos no son gentes de las que pueda esperarse nada y que bastante tie-

nen con un poco de pitanza. En la barraca, disfrazados de payasos, los ciegos tocan cancioncillas estúpidas, mientras ríe la parroquia, vigila el policía y se enriquece el propietario. (...) *El concierto de San Ovidio* es un tragedia contemporánea montada con los elementos de nuestro esperpento y una cierta influencia de Brecht. Del esperpento procede esa desorbitación grotesca y, como pedía Valle, sistemática, del primer acto. Y de Brecht esa distanciación".

Por su parte, desde "La Gaceta Ilustrada", Pedro Laín Entralgo consideraba que la obra de Buero "pone ante los ojos de los videntes y mete reciamente en sus oídos el hondo y grave problema humano que siempre ha llevado y siempre llevará consigo el tránsito desde la tiniebla hacia la luz". Lain recuerda la primera obra escrita por el autor, *En la ardiente oscuridad*, donde los personajes se enfrentaban un poco metafísicamente desde el rotundo "Sí" del "mito platónico de la caverna, a la dolorosa nobleza de la luz y la sutil ramplonería campoamorina, con su dulce y cómodo "No" a la pesqui-sa iluminadora". Aquella indecisión que-

TEATRO

RECOLETOS

Empresa Carmen Troitiño - M. Benítez Sánchez-Cortés

MERCEDES PRENDES

Presenta:

AVENTURA EN LO GRIS

Dos actos y un sueño (con un sólo entreacto) de:

ANTONIO BUERO VALLEJO

Programa del estreno de
"Aventura en lo gris".

AVENTURA EN LO GRIS

Intérpretes: Mercedes Prendes, Antonio Puga, Ramón Corroto, Eduardo Martínez, Victoria Rodríguez, José Carpena, Aurora Redondo, Ricardo Alpuente, Francisco Matasanz, Fabio León, Manuel Tejela y Antonio Cuadrado. **Decorado y figurines:** Sigfrido Burmann. **Dirección:** El autor. **Estreno:** Teatro Club Recoletos, Madrid, 1 octubre 1963.

da resuelta para Lain en la decisión de los ciegos de integrar la orquesta rudimentaria, pero sobre todo, "de modo interno y radical, por el osado "Sí" que uno de los seis, el ciego David, ha dado en su mente a la posibilidad de rebasar su condición miserable y vivir como viven los hombres capaces de ver. David quiere, con áspera vehemencia, saber, amar y poder (...). Y aunque sólo pretende que los demás le dejen libre su camino hacia la validez y la felicidad (...), se siente obligado a matar al hombre que le explota y veja; (...) es denunciado por su mejor amigo, otro ciego a quien tiernamente cuida y protege y es juzgado como asesino, y al fin viene a dar con su cuerpo en la horca. Como en una tragedia griega, como en cualquier tragedia de cualquier tiempo, la senda que asciende desde las tinieblas hacia la luz es tajantemente cortada por la muerte, (...) aunque no aniquilada, (...) porque para el autor y moralista Buero Vallejo el hombre no es una "pasión inútil", además de ser una pasión dolorosa. El fracaso y la muerte son penosas instancias hacia un orden moral e histórico superior a aquel en que se produjeron".

Los críticos reconocen en el montaje una excelente interpretación, aunque destaquen sobre todos el trabajo de José María Rodero. Casi todos —con la excepción de Monleón, que encuentra un exceso de tosquedad en la dirección— reconocen el trabajo de Osuna y son unánimes en el aplauso de la escenografía de Mampaso. La obra permanecerá en cartel hasta, prácticamente, el final de la temporada, fecha en la que toma su relevo en el Teatro Goya, *La pechuga de la sardina* de Lauro Olmo. Entre los estrenos registrados en 1962, hay que citar *La camisa*, también de Lauro Olmo, *La corbata* y *Las que tienen que servir de Paso*, *La Dama del Alba* de Casona y *Las salvajes en Puente San Gil* de Martín Recuerda. En Barcelona se crea, en ese mismo año, el Teatre Experimental Catalá. En el escenario político, España solicita su ingreso en la CEE y el Régimen descubre el "contubernio de Munich", un pacto entre la oposición legal y la ilegal con exclusión de los comunistas. Son sus nombres Madariaga, Gil Robles, Ridruejo, Llopis, Vidal... y su destino, al regresar a España, el exilio o el destierro. En Asturias, arrecian las huelgas mineras. En el gobierno se sientan Fraga, López Bravo, Nieto Antúnez y Muñoz Grandes.

LAS CENIZAS DE LA GUERRA MUNDIAL

Cuando el 1 de octubre de 1963, Buero Vallejo estrene en el Teatro Club Recoletos *Aventura en lo gris*, la crítica no entenderá por qué razón un autor que ha conseguido con sus últimas obras éxitos indiscutibles, decidía dar a la escena un texto escrito muchos años antes, que había sufrido incontables avatares y de cuya dirección iba a ocuparse el propio autor, aunque su nombre no terminara por figurar en los programas del estreno, debido sobre todo a la imposibilidad de hacer un trabajo más serio en medio de las condiciones de tiempo que presionaron el estreno, y a los escasos medios de que pudo disponer. La obra iba a estar en cartel ocho días, menos que ningún otro título del autor y cosecharía el rechazo más generalizado de la crítica.

Aventura en lo gris se había escrito en le verano de 1949, fue retocada y corregida en el 51, pasó por la mano de hasta cinco empresarios o directores que dieron corteses respuestas al autor, pero ninguna promesa de estreno. En 1953, ante la noticia de algunas coincidencias con otra obra francesa, *La maison de la nuit*, de Thierry Maulnier, Buero intentó acelerar su estreno, pero la censura, después de retener dos meses el texto, decidió no autorizarla. El estreno que pretendía Huberto Pérez de la Ossa en el Teatro Infanta Beatriz quedaba definitivamente descartado. Entre las razones de la prohibición están, para Patricia O'Connor en su trabajo sobre la censura del franquismo (34), la condena que en ella hace su autor de la guerra, del totalitarismo y, acaso, el parecido que pudieran presentar dos personajes de la obra con Mussolini y su amante. Lo cierto es que gracias al desvelo de los censores, la obra no llegaría a estrenarse hasta 1963. La acción sucede en un albergue de tránsito en la línea principal de la evacuación. Se entiende que se trata del final de la II Guerra Mundial y que un país imaginario, Surelia, vive los últimos momentos de una guerra que ha perdido. No se dice quién ha ganado la contienda ni a qué bando pertenece el país, aunque pudieran identificarse con la Alemania nazi o la Italia fascista, en opinión de Doménech. Aunque el autor bordea el tratamiento de los temas que es propio del teatro documento, vuelve a plantear en su texto una exploración de la conducta moral del hombre en una situación límite; indaga en las relaciones que mantiene con sus semejantes y se pregunta por el destino incierto de un mundo que pa-

rece precipitarse en el abismo. Federico Carlos Sáinz de Robles, cuando comenta este estreno en su recopilación de la temporada 63-64, escribirá que *Aventura en lo gris* tuvo un éxito "menor del que merecía y que los críticos fueron los primeros en no entender. Drama intenso, rectilíneo, de una humanidad doliente, enternecida, "humillada y ofendida" sin remedio. Unas cuantas criaturas encerradas en un refugio de un país vencido, mientras éste se convulsiona, van aclarando antes nosotros unos pasados y unos deseos entreverados de pecados, miseria e infelicidades. Y lo verdaderamente importante de esta obra está en que cada una de estas criaturas *grises*, que se desviven en un término *gris*, forman un mundo absolutamente digno de piedad".

SUBIR AL TREN

Han pasado cuatro años desde el último estreno de Buero, cuando en el Teatro Bellas Artes que dirige José Tamayo y con una puesta en escena encomendada a José Osuna, se presenta *El tragaluz*. En esta prolongada ausencia del autor hay que señalar dos sucesos: la versión de *Madre Coraje*, que estrenaría Tamayo, y el bloqueo en censura de un texto terminado en 1964, *La doble historia del doctor Valmy*, que no verá la luz de la escena en España hasta 1976. En la cartelera teatral del 67 hay que señalar la entrada de Brecht en nuestros escenarios con la ya mencionada versión de *Madre Coraje* y sobre todo con el estreno de *La persona buena de Sezuan*, con dirección de Salvat e interpretada por Nuria Espert. Es el año del último estreno de Sastre en un teatro de empresa, *Oficio de tinieblas*, y de títulos como *La casa de las chivas*, de Salom; se ensaya el "Marat-Sade", Weiss-Marsillach, que se estrena en Barcelona poco después.

El 67 es también el año del ciclo de Cámara y Ensayo en el Teatro Infanta Beatriz, espita de salida para los grupos que ya no tardarían en apellidarse "teatro independiente". En cine, una reglamentación semejante permite la apertura de salas "de arte y ensayo". En Barcelona, el Instituto del Teatro se convierte en un horno de nuevas generaciones teatrales. Por lo que respecta a la vida política, se ha decretado ya un estado de excepción en Euskadi, Comisiones Obreras tiene una implantación en todo el Estado, la fecha del 1 de mayo registra conflictos de orden público en toda España y en la Universidad se vive un curso tenso con el cierre de diez universidades. Carrero

es la pieza clave del gobierno. Se devalúa la peseta.

El tragaluz abrirá la temporada del Bellas Artes el 7 de octubre y prolongará sus representaciones hasta el 17 de junio del 68, sumando 517 representaciones. Al éxito del público le acompañó también



una unánime acogida por parte de la crítica y una vez más, le correspondió a una acreditada pluma del régimen enmendar la plana a los profesionales de la crítica, para poner una sombra de duda sobre un fenómeno teatral que había desbordado ya el estrecho recinto del teatro.

Francisco Pierrá y Jesús Puente en la escena final de "El tragaluz".



José María Rodero y Lola Cardona en una escena de "El tragaluz".

EL TRAGALUZ

Intérpretes: Carmen Fortuny, Sergio Vidal, Lola Cardona, Jesús Puente, Francisco Pierrá, José María Rodero, Amparo Martí, Mari Merche Abreu y Norberto Minuesa. **Decorado:** Sigfrido Burmann. **Dirección:** José Osuna. **Estreno:** Teatro Bellas Artes, Madrid, 7 octubre 1967.

"Subir al tren" se convirtió en frase de fortuna que comenzaba a utilizarse como muletilla o metáfora en las columnas de opinión. Por eso, Emilio Romero, desde las columnas de su diario "Pueblo", escribía en "Un sótano y el tren" su defensa de "los hombres que cambiaban el semblante al país, aunque en la colosal aventura de un pueblo haya canallas, hipócritas, impurezas y grupos de presión". Y contra la acusación a los que se subieron al tren, responde: "Pues, no! Había que coger el tren y echar por la ventanilla a los canallas que se pudiera".

Si atendemos al subtítulo que el autor añade a esta obra, tendremos en el "experimento" que propone una de sus claves principales y, también, uno de los aspectos teatralmente más controvertidos de la obra. Desde el principio *El tragaluz* se presenta como una experiencia de ficción científica en la que dos investigadores, hombre y mujer, pertenecientes al siglo XXX, presentan el resultado de su indagación en una historia sucedida en la España de la segunda mitad del siglo XX. La tecnología del futuro permitirá, en el experimento que plantea la obra, la posibilidad de captar una realidad total, integrada no sólo por gestos y palabras, sino también por pensamientos y sentimientos.

Los hechos que rescatan los investigadores del futuro, pertenecen a la trágica historia de una familia española al término de la guerra civil y sus efectos se prolongan treinta años más tarde (es decir, unos años después, incluso, del momento en que la obra se estrena). La familia, integrada por los padres y tres hijos, dos varones de diez y quince años y la pequeña de pocos meses, tratan de subir a un tren que debía conducirles a Madrid. El mayor de los hijos logra subir al tren abarrotado de gentes y de soldados que regresan a sus casas. Desoye las ordenes terminantes de su padre, que le indican que debe descender y parte con las provisiones de toda la familia. El resultado trágico es que la pequeña muere y, como consecuencia y de modo progresivo, el padre cae en un estado de demencia. Cuando la acción se presenta por parte de los investigadores, la familia vive en un semisótano donde pudieron acomodarse a su llegada a Madrid, del que aún no han salido y donde viven en estrechas condiciones económicas, los padres y el hijo menor. El hijo mayor está situado en una empresa en expansión y cursa visitas a su familia, presa de remordimientos por unos hechos sobre los que aún no se ha producido un gesto de sinceridad. Su secretaria y amante

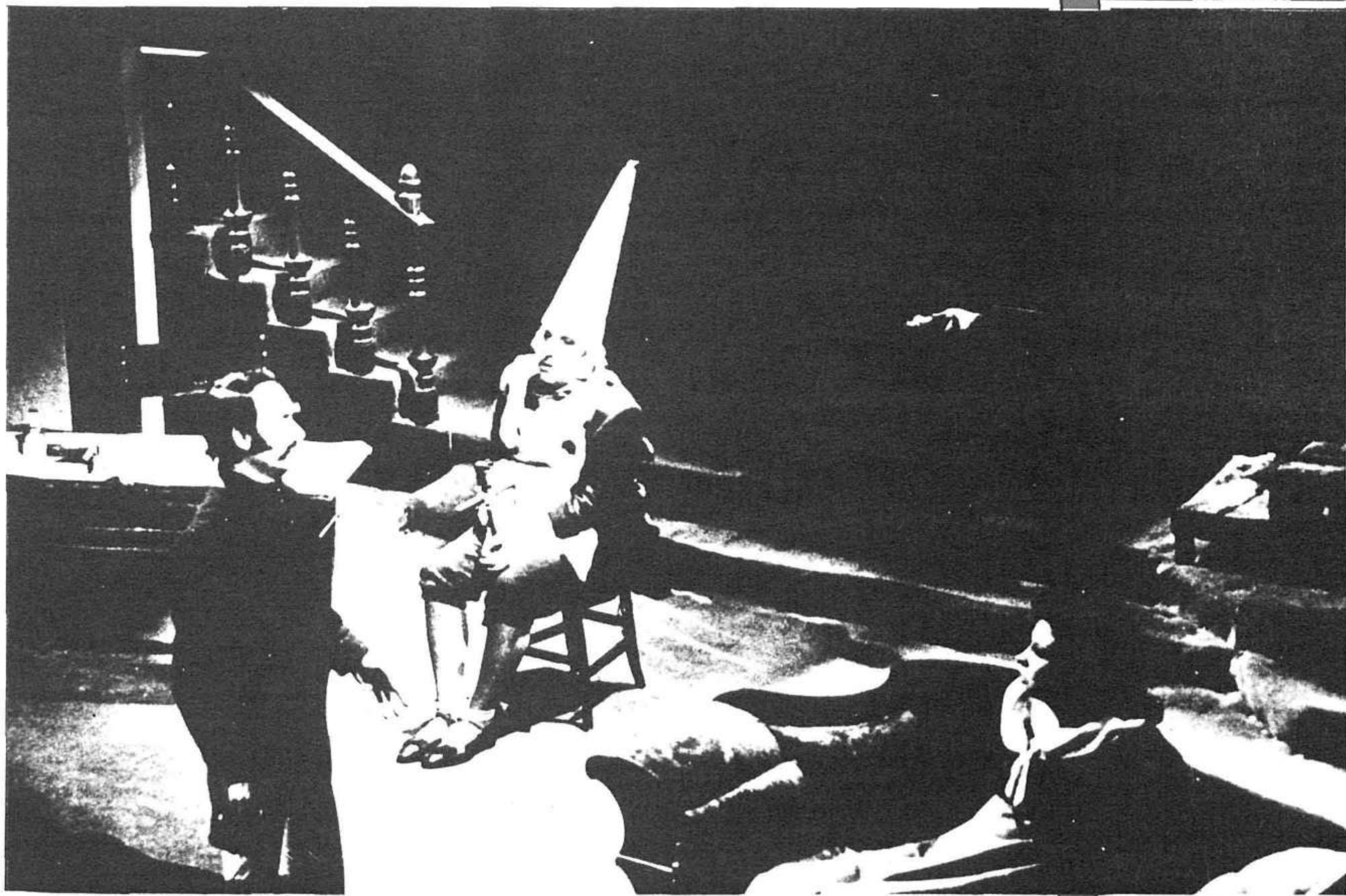
mantiene una relación formal con su hermano menor, quien desconoce las relaciones íntimas que la unen a su hermano. El padre, sumido en su demencia, recorta personajes de las fotos de los periódicos. Para Ángel Fernández Santos, este hombre es "el despojo de una catástrofe que asimila y expresa con una fulgurante intuición dramática (...) su lógica es desarmante, perturbadora y casi indiscutible" (35). Y continuaba: "Hay muchos sótanos y buhardillas en el teatro europeo posterior a 1940. Es justamente ese teatro el que ha recogido el grito de Antonin Artaud, cuando demostró que la supervivencia del teatro dependía únicamente de que éste supiera recoger, mediante fulgurantes intuiciones, la violencia de nuestro tiempo y transportar a la escena "los signos de las catástrofes (...). Sin embargo, de entre la considerable cantidad de "sótanos" y "buhardillas" que nuestra época está proporcionando al teatro, creo que este "sótano" de Buero Vallejo es la primera contribución digna de tomarse en consideración".

Para Adolfo Prego, crítico de "Blanco y Negro", Buero Vallejo se levanta contra el timo de presentar "las revoluciones, las guerras, los procesos históricos con técnicas semejantes a la del teorema de Pitágoras. (...) Buero pregunta quiénes fueron las moléculas de los sucesos, qué les sucedió, qué infortunios cayeron sobre sus cuerpos y espíritus (...). Buero intenta acercarse con humanísima piedad a los que sufren. Pero, como no está de moda y además no hay nada en nuestras inmediaciones que nos permita suponer un cambio en la mentalidad al uso, confía la investigación de lo que fueron las vidas grises y desconocidas de unos seres envueltos en la tragedia de la guerra española, a dos representantes del mundo futuro. Para entonces —se dice el autor— es posible que la fabricación de abstracciones históricas y sociales con que hoy salimos del paso, resulte un ejemplo de barbarie".

Como era lógico, la crítica diaria iba a apuntar solamente algunas de las líneas de interpretación que más tarde desarrollarían los estudiosos y analistas del teatro de Buero, que iban a edificar sobre *El tragaluz* una verdadera montaña de teoría, justificando la universalidad de sus valores y la íntima coherencia con la obra completa del autor.

PINTURA NEGRA

Cuando en los primeros días de febrero de 1970, Buero estrene en el Teatro Reina Victoria, nuevamente con dirección de José Osuna, *El sueño de la ra-*



zón, a la vida teatral española le ha nacido una vía de circunvalación que se llama "teatro independiente" y que va a tener en el mes de mayo su flamígero fulgor en el Festival Cero de San Sebastián: para entonces, uno de los grupos mentores está al borde de su disolución, Los Goliardos, después del estreno de *La boda de los pequeños burgueses*, pero en el certamen donostiarra estarán entre otros, Esperpento, con *Farsa y licencia...*, Els Joglars, con *El joc*, la Adrià Gual de Barcelona... En verano causaría furor *Castañuela 70*, de Tábano. En el paralelo escenario de la vida se llevaba la maxifalda, Urtain era campeón de Europa, hace un año que Juan Carlos ha sido propuesto como sucesor de Franco y estalla el caso Matesa; entre sus consecuencias había apeado del gobierno al señor Fraga y había puesto en cartel, unos meses antes, un sonoro *Tartufo*, debido a la colaboración de Llovet-Marsillach. Con todo, el espectáculo que se lleva todos los sobresalientes sigue siendo *Las criadas* de Víctor García-Espert. Además, ha habido en Burgos un conse-

jo de guerra contra cuatro militantes de ETA, organización que ha secuestrado al cónsul Behil.

Buero emprendería con *El sueño de la razón*, un título prestado de uno de los grabados de Goya, un proceso teatral con el genial pintor aragonés, semejante al que había realizado con Velázquez a propósito de *Las Meninas*. La proximidad de la restauración monárquica y la necesidad de anticiparse a las críticas que podían derivarse del tratamiento en escena del rey Fernando VI, habida cuenta también de los cinco meses de retención en censura que había sufrido la obra, debieron motivar en el programa de mano una nota del autor en la que después de confesar que no era monárquico ni pensaba serlo, declaraba que la obra que había escrito no era un alegato contra la monarquía y que en cualquier caso de lo que allí se trataba no era en ningún caso una monarquía constitucional, sino del absolutismo. Con todo, la confesión previa de intenciones no impidió que menudease algún ataque, aunque también desde sectores monárquicos se defen-

EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Intérpretes: Antonio Queipo, Ricardo Alpuente, José Bódalo, María Asquerino, Miguel Ángel, Paloma Lorena, Antonio Puga, Manuel Arias, José María Asensi de Mora, José Luis Tutor, Manuel Caro, Roberto Abello y Mari Nieves Aguirre. **Decorados y figurines:** Javier Artiñano. **Dirección:** José Osuna. **Estreno:** Teatro Reina Victoria, Madrid, 6 febrero 1970.

LLEGADA DE LOS DIOSES

Intérpretes: Conchita Velasco,
Juan Diego, Isabel Pradas,
Francisco Piquer, Ángel Terrón,
Laly Romay, Yolanda Ríos,
Betsabé Ruiz, Lola Lemos y
Alfredo de Inocencio.
Decorado: Wolfgang Burmann.
Dirección: José Osuna.
Estreno: Teatro Lara, Madrid,
17 septiembre 1971.



diese su obra, como ocurrió con José María de Areilza, que escribía en "ABC": "El retablo escénico de Buero Vallejo, que nos ofrece una visión dramática de la España fernandina, es conmovedor y angustioso a la vez. Presenta en el prólogo al monarca, instaurado de nuevo en el absolutismo, maquinando venganzas y persecuciones, como es habitual en el talante de los déspotas. Describe luego la sombría trayectoria del pintor hacia los desvaríos siniestros, el lado oscuro de la humana naturaleza, los sueños monstruosos de la razón. (...) Buero ha querido interpretar ese arcano misterioso del espíritu de Goya atormentado por las penas de su cuerpo y las llagas dolorosas de su país. Cuando se consuma el feroz atropello y el escarnio llega a su límite, aquel viejo impotente, amordazado, tocado de su coraza, con el Cristo de palo atado a sus manos por la cuadrilla de los ángeles exterminadores, es como otro "capricho" —escénico esta vez— que simboliza la befa del hombre independiente por los fanáticos de la religión policíaca".

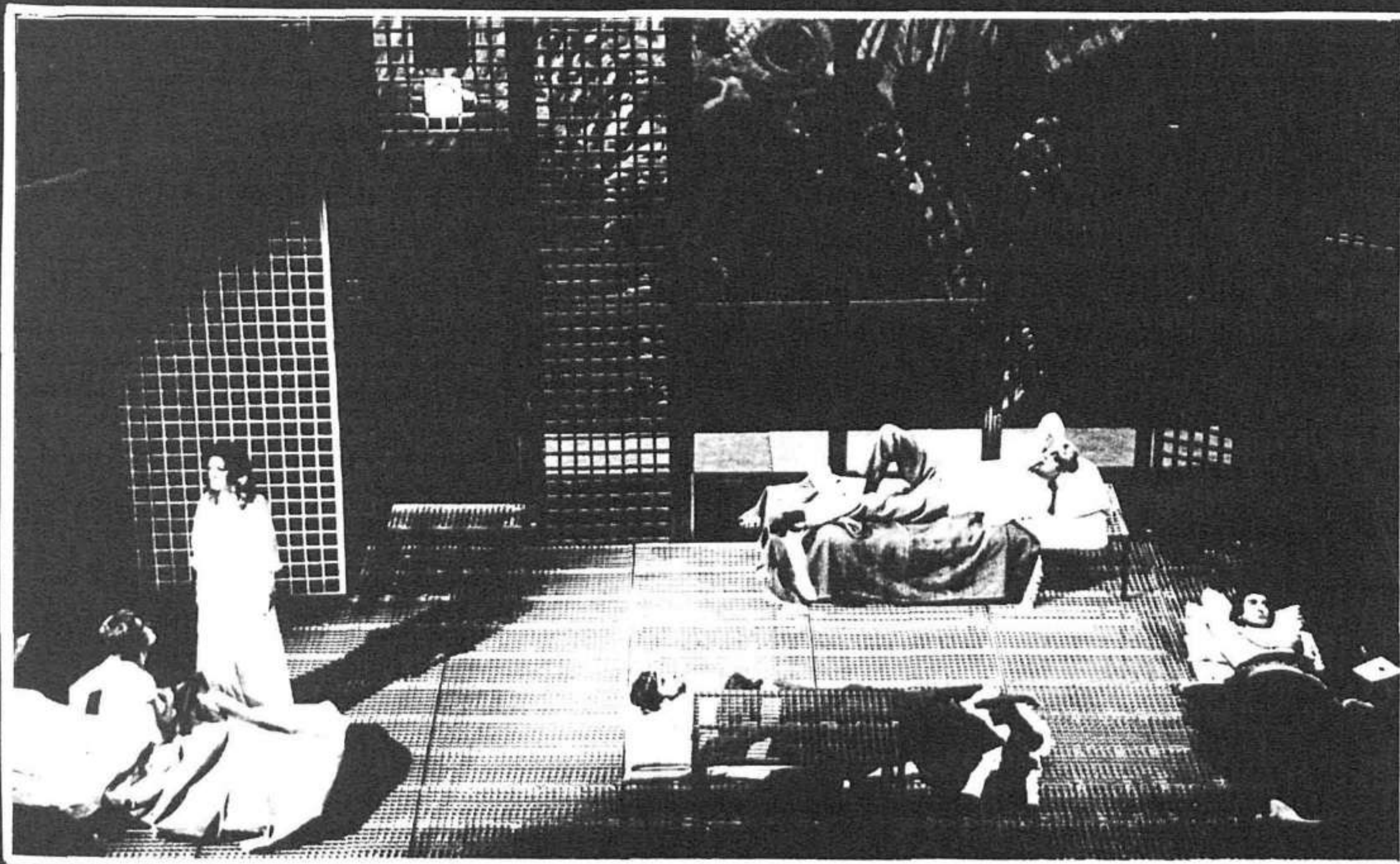
La crítica teatral fue también muy favorable. Así Enrique Llovet en "Informaciones" escribía: "El primer valor de *El sueño de la razón* es su planteamiento ético. La dignidad de Goya, los dos nive-

les de su revuelta contra el absolutismo —el nivel personal y el nivel pictórico— están expuestos sin un desmayo ni una vacilación. En la historia del teatro habrá muy pocos tratamientos de una problemática pictórica tan hondos, tan incorporados a la sustancia dramática de la acción". Para Ricardo Doménech en "Primer Acto", en un artículo que anticipa su posterior y más completo tratamiento en su imprescindible estudio, "*El sueño de la razón* se nos presenta como una sañuda indagación en nuestras discordias civiles. Indagación y con ella indignación, criticismo, melancolía". Y para Iglesias Feijoo, en su libro tantas veces citado, Buero ha dado con esta obra "un paso decisivo en la búsqueda de una dramaturgia integradora, de una dramatización en profundidad de lo real" —utilizando las propias palabras del autor—. "Su evolución constante le ha llevado a experimentar en la forma y en el espacio escénico y así vemos cómo se funden en un conjunto armónico la distancia histórica, la participación emocionada en el mundo de una subjetividad y la animalización esperpéntica (...). La presencia de lo racional, lo onírico, y lo subconsciente dibuja niveles no siempre precisos (...) pero dominándolo todo se levanta el caso de Goya como un acta de acusación con-

tra el desamparo, la insolidaridad y el fratricidio; contra la crueldad, en suma, que el hombre ejerce contra otros hombres" (36).

COMO EDIPO

Llegada de los dioses es el primer estreno de Buero después de su nombramiento de académico. Su discurso sobre la juventud, sobre la llegada a la madurez y a la responsabilidad de las nuevas generaciones que no han permanecido atadas a la memoria de la guerra —la de España o la europea— tiene como escenario el Teatro Lara y como director también a José Osuna. La obra es recibida con menos entusiasmo que las anteriores por parte de la crítica. En ese mismo año, la cartelera madrileña registra dos estrenos importantes, *Lucas de Bohemia*, de Valle-Inclán, que al final de una larga lucha consigue estrenar prácticamente íntegro José Tamayo, y *Yerma*, de Lorca, en un polémico y sugerente espectáculo de Víctor García y Nuria Espert. Además, *Misericordia*, de Galdós-Mañas, y entre los espectáculos del "teatro independiente", la accidentada presentación de *El retablo del flautista*, prohibido al día siguiente del estreno a Tábano, *Oratorio del Lebrijano* y *Cruel Urbis* de Els Jo-



LA FUNDACIÓN

Intérpretes: Francisco Valladares, José Albiach, Victoria Rodríguez, Pablo Sanz, Enrique Arredondo, Jesús Puente, Ernesto Aura, Luis García Ortega, Avelino Cánovas, José Solanes y Máximo Ruiz. **Espacio escénico:** Vicente Vela. **Dirección:** José Osuna. **Estreno:** Teatro Figaro, Madrid, 15 enero 1974.

glars. En el escenario de la vida se cierra el diario "Madrid", se indulta a los ex-ministros de Matesa y se vuelve a llenar la Plaza de Oriente, esta vez "porque sí", según reza la convocatoria de adhesión incondicional.

Llegada de los dioses es, en opinión de Ricardo Doménech, una reelaboración muy libre y personal del mito de Edipo, y señala la ceguera del protagonista, la relación conflictiva con el padre, que terminará en la muerte e, incluso, rastrea huellas no consumadas de incesto en la trama. Para José Monleón, esta obra es, de toda la producción del autor, "una de las más impregnadas de decidida vocación política", que se manifiesta en un conflicto generacional entre padres e hijos y en un nuevo conflicto de la nueva generación entre sí. "En el primer plano —escribe Monleón— existen unos personajes que viven falseando el pasado e intentando crear una imagen de normalidad, escondiendo una serie de recuerdos que siguen, pese a su aparente olvido, gravitando sobre la realidad. Un hombre que intervino en la Guerra Mundial y que realizó una serie de torturas y de actos de barbarie. Concluida aquella guerra, el hombre se sitúa en la normalidad de la vida familiar y actúa como si nada hubiese sucedido. Hay, sin

embargo, una sombra, una culpabilidad y una agresividad latentes, que estallan, precisamente, en el enfrentamiento del padre con el hijo" (37).

Para Iglesias Feijoo, Buero intenta participar con esta obra y desde España "en unos debates hoy universales, como los de la revolución y los de la juventud. La propuesta original de Buero consiste en una admonición, nada paternalista, sobre las posibles desviaciones y errores de algunas posturas que parecen las más avanzadas por ser las más radicales".

Para López Sancho, en "ABC", con esta obra "el proceso de lenta maduración del dramaturgo empieza a decantarse" y precisamente por la carga de contradicciones y la riqueza dialéctica que comporta, considera a "la nueva obra de Buero (...) la más importante de su carrera". Opinión que dista de la consideración de críticos como Ángel Fernández Santos (38) o Monleón, que echan de menos el elemento de experimentación que siempre acompaña las obras del autor, seguramente porque a estas alturas también la palabra en el teatro ha entrado en un cierto descrédito en cuanto a pretensión "un tanto retórica de que el hombre y sus conflictos pueden ser expresados íntegramente a través del lenguaje conceptual" (39).

AL FONDO, LA PRISIÓN

Cuando, a mediados de enero de 1974, Buero Vallejo estrena en el Teatro Figaro *La Fundación*, se está gestando una tímida apertura política en las postrimerías del Régimen. Los historiadores dirán que la transición ha comenzado. No hace todavía un mes del atentado de ETA que costó la vida al almirante Carrero Blanco. Su sucesor, Arias Navarro, redacta el discurso del llamado "espíritu de febrero". El propio ministro de la cosa, Pío Cabanillas, que unos meses más tarde abandonará el gobierno, asistirá al estreno de *La Fundación*. La primavera tiene las horas contadas. En Barcelona se ejecuta al anarquista catalán Puig Antich. Es el año de la primera interinidad del Príncipe, en funciones de Jefe de Estado; en Francia, un bloque de la oposición se organiza en torno a la llamada Junta Democrática. Por lo que respecta a la cartelera teatral, 1974 es el año de *Terror y miserias del III Reich*, del TEI, de *Alias Serrallonga*, de Els Joglars, del *Robinson Crusoe*, de Tábano, de *La murga*, y de *Tirano Banderas* y del evangélico éxito de *Godspell* en música de rock.

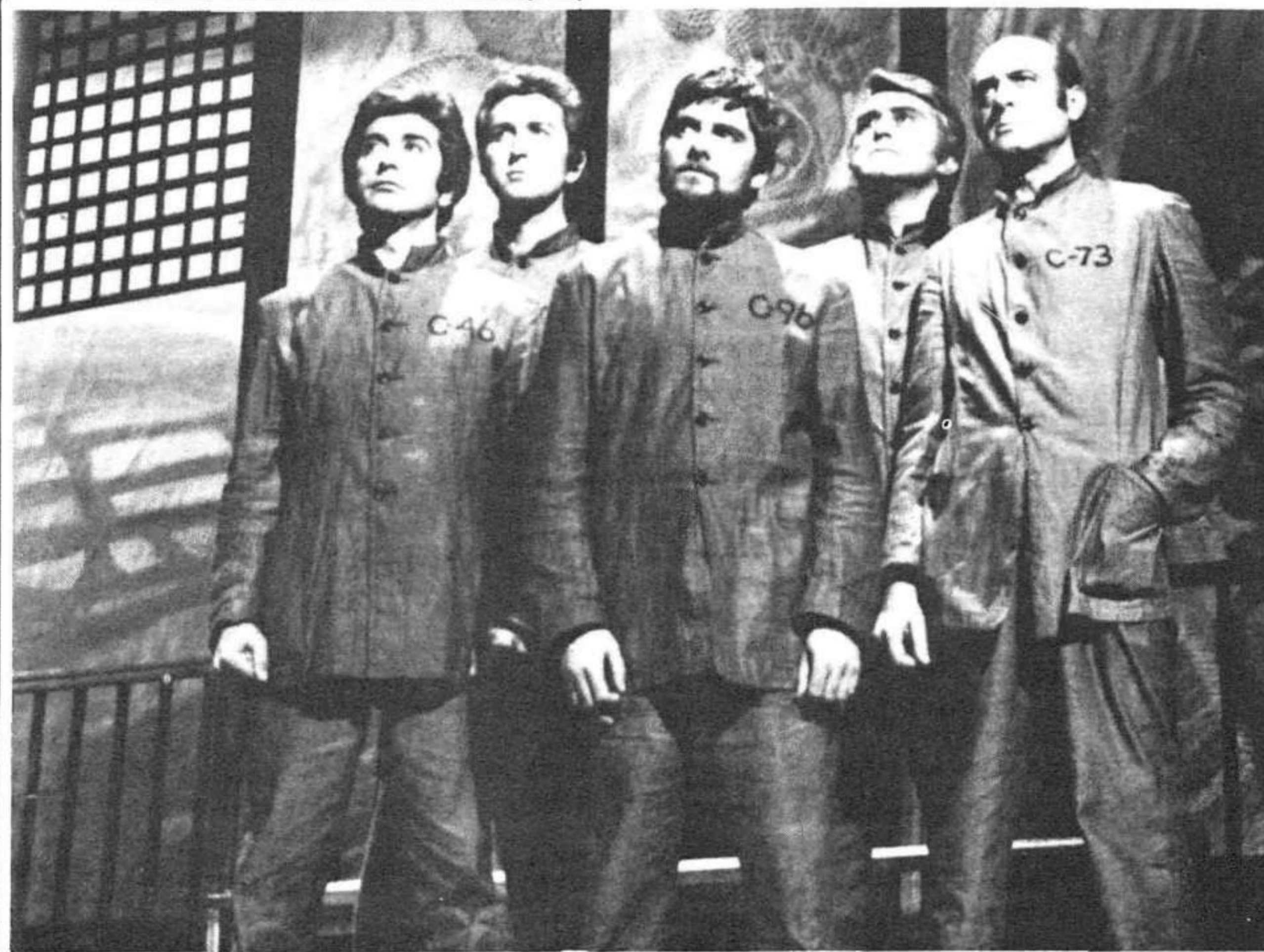
La acogida del espectáculo de Buero, que ha vuelto a dirigir José Osuna, es unánimemente positiva en la opinión de

la crítica diaria. Sólo algunas publicaciones de circulación más restringida, como "Fotogramas" o "Cuadernos para el Diálogo", donde escriben Gabriel y Galán y Bilbatúa, respectivamente, expresan una opinión discordante. Así, José Monleón, en "Primer Acto", piensa que *La Fundación* pudiera ser "el dato en que asentar una teoría, para mejor entender todo el teatro de Buero. Como si, al fin, hubiera salido a la superficie, explicitándose, la conciencia que ha informado el sentimiento dramático de su obra". Señala el crítico también el fondo autobiográfico

La Fundación (...) es que en nuestro mundo, sabiéndolo o no, todos somos presos (...). El que, desde nuestra butaca, sintamos que Buero habla de una historia sucedida años atrás y, a la vez, de nuestro presente; de lo ocurrido en un lugar y, a la vez, de lo que ocurre en otros muchos; de un caso concreto y, a la vez, de un conflicto que descubre y condena todo un proceso sociocultural, son los méritos que ensanchan (la obra y hacen de ella) una especie de crónica, además de una amarga reflexión sobre la vida cotidiana" (40).

En efecto, *La Fundación* describe un ámbito luminoso, confortable, que en el fondo es una prisión, y sus habitantes, inicialmente tomados por privilegiados ciudadanos, unos condenados a muerte. El espectador, como decía Eduardo Queizán en "Primer Acto" (41), "se ve sumido durante buena parte de la representación, en la perplejidad de cuanto ocurre en el escenario", obligado por el autor a secundar la propia perplejidad, fruto de un comportamiento amnésico, de uno de los personajes, quien, al huir de la realidad, ha transformado aquella situación en un entorno casi placentero. La obra se convierte en un laberinto excitante de la primera a la segunda parte que desemboca irremisiblemente en una celda de condenados donde se espera la muerte entre interrogatorios, torturas, delaciones, incertidumbres y arbitrariedades desencadenados como consecuencia de un delito de asociación política. Entre las celdas de castigo o las ejecuciones, los personajes de la obra de Buero ven sortear impunemente sus vidas sin que ninguna defensa legal les sea permitida. Una situación límite para la que sólo existe la lejana posibilidad de la evasión como motor de la esperanza. Buero ha colocado, en esta ocasión, la condición humana a la luz siniestra de un aplastamiento fascista, sin renunciar por ello a la certeza de una salida, de un paisaje que se extiende detrás de los muros carcelarios. El viejo tema de sus obras, el enfrentamiento de una nueva razón de los ciegos, sordos o tullidos, ante la sinrazón establecida de los sanos, ha dado un paso más para sumar también a los excluidos, a los perdedores, a los disidentes. El espectador es conducido de la mano al descubrimiento de que los límites en que se mueve son los de la prisión, cuando él se pensaba en libertad.

Era lógico preguntarse por la razón de tan singular unanimidad por parte de la crítica, desde la progresista a la conservadora. "Tal vez tuvo que ocurrir la mayor tragedia de España —la última



El universo carcelario de "La fundación" aparece tras la apariencia risueña y confortable de una pulcra residencia. (Foto: Gyenes).

de la obra, que "procede de los inmediatos tiempos de posguerra, en los que Buero, oficial del ejército vencido, fue condenado a muerte. De aquella experiencia carcelaria proceden no sólo muchos de los elementos anecdóticos de *La Fundación* (...), sino sobre todo un sentimiento, un determinado modo de padecer el mundo que, quizá, más encubierto ha estado presente en la gran mayoría de las obras de Buero (...) donde nos encontramos siempre con manifestaciones diversas en un mundo vigilado, con seres amputados que esperan —y Buero ha sido un concienzudo investigador de los caminos, a menudo falsos, de la esperanza— alcanzar un día la libertad y la plenitud (...) Lo que afirma Buero en

guerra civil— para que en nuestro teatro y por mano de un autor de aquella misma generación arraigase la tragedia. Porque en Buero, más allá de su maestría para urdir un texto, precisión de lenguaje, caracterización de los tipos, habilidad para sugerir temas de la dolorosísima actualidad española o universal, y cuestionarse sobre ellos sin que nadie se dé por aludido, la principal cualidad, y por ella es quien es, es su talento trágico (Carlos Luis Álvarez, "Blanco y Negro"). "El Buero integral está en *La Fundación*, pieza capital de su dramaturgia (Andrés Amorós, "Ya"). Los ejemplos pudieran multiplicarse. De este milagro de coincidencia de la crítica de todas las tendencias sobre la bondad de la obra de Buero, Monleón trata de encontrar "en el lenguaje un tanto solemne y generalmente elevado, la razón de que algunos críticos de pensamiento decididamente conservador, defiendan a un dramaturgo rebelde, como es el caso de Buero (...) ya que el lenguaje de Buero infunde un tipo de respeto formal capaz de enturbiar tanto la inequívoca posición crítica del dramaturgo, como su claro talento para traducirla a una historia y a una estructura dramática". Otra línea de explicaciones al fenómeno pudiera derivarse de la poco imaginativa puesta en escena y el nivel "televisual" de la interpretación, como señalaron otros críticos.

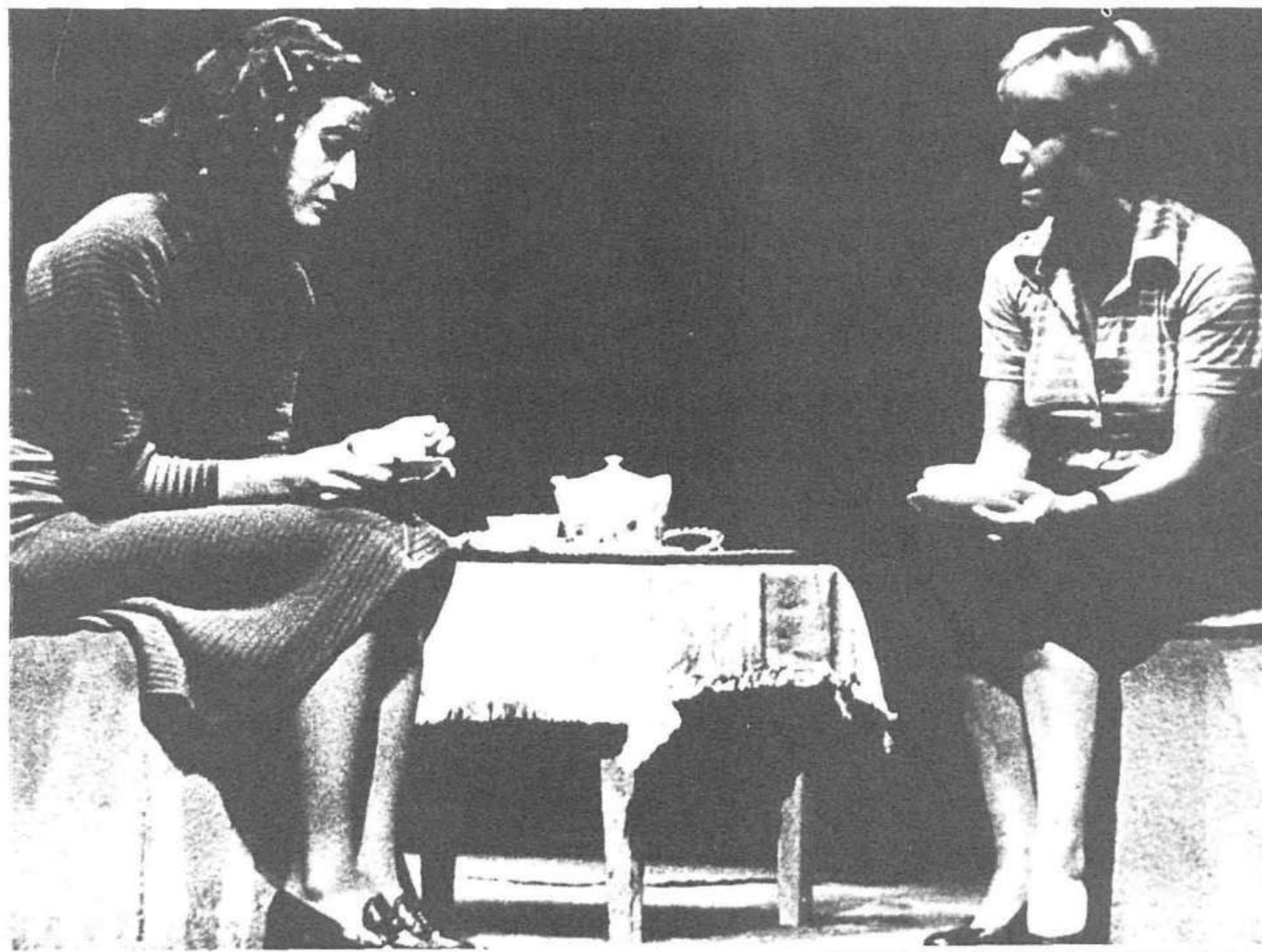
LA PUNTUALIDAD DE UN RETRASO

Escrita en 1964, *La doble historia del doctor Valmy* tuvo que esperar doce años a su estreno en un escenario español. El tema de la tortura física era para el autor una preocupación que había aflorado ya en *Las Meninas* y en *El concierto de San Ovidio*. Otros autores, españoles o europeos, habían abordado el tema a comienzos de los años sesenta (J. P. Sartre o Alfonso Sastre) y Buero quería entrar en esas oscuras relaciones que median entre el torturador y el torturado, haciendo incluso abstracción expresa del régimen, el país o las ideologías que lo motivan, para situar su tratamiento en el ámbito de la condición humana que es ya una constante en su obra y sometiendo esta práctica aborrecible a un proceso implacable que sólo desde la responsabilidad personal puede trascenderse después a su consideración como lacra social o crimen político.

Con todo, la espera, por desgracia, no sirvió para dejar anacrónica la meditación de Buero. Ver en un escenario de la transición los interrogatorios en una comisaría, era cosa de frotarse los ojos. La

dignidad de la dirección de González Vergel y la entereza de la construcción de los personajes, hasta de los secundarios, provocó una verdadera catarsis en los espectadores y, una vez más, la unánime y favorable acogida de la crítica.

Aunque la memoria de los hechos está más cercana, debemos decir que han transcurrido dos meses desde la muerte de Franco. El Rey ha prometido serlo de todos los españoles. En el primer gobierno de la transición, presidido por Arias, se sientan Areilza y Fraga. Los partidos de la izquierda siguen siendo ilegales,



las fuerzas de la oposición disuelven sus plataformas anteriores y crean la Coordinadora Democrática. Hay una primavera de huelgas. En verano hay relevo en la presidencia del gobierno. Suarez acelera la llegada de la democracia. En la calle se lucha por la amnistía. En el teatro, los primeros estrenos del postfranquismo son *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez, *Sombra y quimera de Larra* y el primer teatro furioso de Nieva, *La carroza de plomo candente*, y *El combate de Ópalos y Tasia*, *Equus*, con los primeros desnudos, y *Por qué corres*, *Ulises*, de Gala.

Cuando en 1964 Buero había dado por terminada su obra, se había recrudecido la presión de la censura y el force-

LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY

Intérpretes: José Albiach, Carmen Guarddon, María Abelenda, Andrés Mejuto, Marisa de Leza, Carmen Carbonell, Julio Núñez, Guillermo Carmona, Carlos Oller, José Álvarez, Primitivo Rojas, Santiago Herranz y Ana Marzoa. **Espacio escénico:** Vicente Vela. **Dirección:** Alberto González Vergel. **Estreno:** Teatro Benavente, Madrid, 29 enero 1976.



Ver en un escenario de la transición los interrogatorios de una comisaría era cosa de frotarse los ojos. Una escena de "La doble historia del doctor Valmy".

jeo por suprimir determinadas escenas dio como resultado el aplazamiento de los proyectos de montaje. Entre tanto, Buero había autorizado su edición en inglés y en Gran Bretaña había tenido lugar el estreno el 22 de noviembre de 1968, en la inauguración del Gateway Theatre de Chester. Buero iba a sufrir las consecuencias de haber firmado un manifiesto inicialmente de cien intelectuales, encabezados por Bergamín, en

contra de la represión de las huelgas mineras asturianas en 1963, gesto que desacreditaba los intentos de presión que periódicamente cercaban al dramaturgo desde el poder, para comprar, si no su aquiescencia, al menos su silencio.

En el diario "El País", que aún no ha nacido en la fecha del estreno, escribirá su primer crítico teatral, Enrique Llovet, unos meses más tarde: "Es muy triste saber que están en libertad —en libertad provisional, supongo— los censores que leyeron, conocieron y estudiaron este texto de Antonio Buero Vallejo y, después de todo eso, utilizando un baremo que da escalofrío, segaron hace años la posibilidad de estreno de *La doble historia del doctor Valmy*. Son gentes peligrosas, insanas y crueles, gentes inmorales, gentes que dan miedo. Porque aun desde los misericordiosos supuestos de Buero hacia quienes no quieren enterarse de las cosas, aun desde ahí, es imposible el perdón. Prohibir esta obra es imposible, salvo que se pertenezca al mundo de los torturadores". La obra permanecería prácticamente un año en cartel, reanudaría las representaciones después de la pausa veraniega y rebasaría en Madrid las 650 representaciones (con una media de recaudación por encima de las 100.000 ptas. diarias), para viajar posteriormente a Barcelona.

Esta historia sobre víctimas y verdugos —como ha analizado Ricardo Doménech en su libro— se articula en tres grandes planos de acción, estrechamente conectados: el plano de la narración, donde el doctor Valmy dicta a su secretaria la historia dramática propiamente dicha. El plano de esta historia, que se presenta de forma discontinua y retrospectiva y que tiene lugar fundamentalmente en dos planos, el de la vida cotidiana, donde se desenvuelve la familia del miembro de la policía política del imaginario país de Surelia, y el de la oficina, escenario de los interrogatorios policiales. Hay un último plano, el de los espectadores —sala y vestíbulo— donde dos actores (el Señor de Smoking y Señora), en traje de noche, encarnan reacciones de incredulidad o rechazo a propósito de la historia que se cuenta.

A la clínica del doctor Valmy llegará un día un paciente a consultar un estado de impotencia que le impide atender a sus obligaciones conyugales. El diagnóstico del doctor revela una relación entre el síntoma de impotencia y las prácticas de tortura del policía que causaron la castración de un preso. Su ámbito familiar y "profesional" se verán invadidos en

adelante por las pesadillas de su culpabilidad.

Antonio Valencia considerará en "La Hoja del Lunes" que los años de hibernación que ha sufrido la obra "no la han hecho desmerecer en un punto su valor" como prueba "un éxito tan firme, decidido y seguro (...); la prueba del tiempo es irresistible para muchas obras teatrales. En Buero, no. Buero desdeña actualidad y modas y eleva su mirada sobre ellas y por ello su teatro tiene una indudable nobleza que (...) le procura una temporalidad fundamental o básica". Para Díez-Crespo, en "El Alcázar", después de citar a Leonardo da Vinci ("donde se grita no hay conocimiento") y de asegurar que estos hechos ocurren en todos los lugares del planeta, escribe que "el relato reflexivo, expuesto con rigurosa objetividad, nos invita a la más honda meditación, (...) en él se nos muestra el mundo de la frivolidad social que no reconoce lo existente, cuando no le agrada, y por otra parte, del mundo de la tortura, que tanto puede llevar a la frustración a la víctima como al ejecutor. En definitiva, un pecado total de la sociedad, del que puede ser víctima toda una sociedad irresponsable". Y Adolfo Prego en "ABC": "La filosofía de Buero en esta pieza es un largo, desgarrador lamento sobre la tortura, sobre ese medio universal, o casi universal, de vencer a los enemigos de esa sociedad. El escritor se alza sobre las banderías y necesidades de la propaganda. Afronta el hecho en un relato de técnica perfecta (...) donde los torturadores dan suelta a oscuros complejos. Pero han llegado a esa situación límite no como enfermos, sino como encargados de una misión, por la cual cobran. Son funcionarios. (...) Gran obra teatral, su diálogo cortante y directo, las descargas eléctricas que saltan repentinamente de cada personaje y que denuncian la tensión interna de los espíritus (...) componen un cuadro de trazo fuerte, sangrante, que deja en el espectador la revulsión de su propia conciencia".

EL PISTOLETAZO DE LARRA

En el Teatro Bellas Artes y bajo la dirección de José Tamayo, Buero Vallejo volvió a los moldes de su personal entendimiento del teatro histórico para incluir a Mariano José de Larra en su galería de retratos, pintura hacia dentro sobre el paisaje de España. En el mes de septiembre de 1977, cuando sucede el estreno en el arranque de la temporada, han ocurrido muchas cosas en la crónica política de la transición. El año había entra-



do con el estremecimiento del atentado de Atocha; a la legalización del PCE en primavera, sucede la de los demás partidos y grupos de la izquierda, de forma que entre los asistentes al estreno de Buero, no faltarán, entre otras figuras políticas, Santiago Carrillo y el ministro, otra vez, Pío Cabanillas. En los lindes entre la vida política y el teatro, *La torna*, de Els Joglars, despierta una movilización por la libertad de expresión amenazada, a raíz de la detención y procesamiento de la compañía catalana. A los acordes de la amnistía se estrena también *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda, en dirección de Marsillach. Arrabal acumula tres estrenos, *Oye Patria*, *El cementerio* y *El arquitecto*. Es el año de la desaparición de la censura.

Las reacciones al estreno por parte de la crítica van a traducir un cierto desencanto, aunque la obra permanecerá durante cuatro meses en cartel con una recaudación por encima de las 100.000 ptas. de media diaria.

La mayor parte de los críticos iba a manifestar su opinión en términos ponderados y objetivos: "En suma, y con estimación profunda para el esfuerzo, —escribía en "ABC" Lorenzo López Sancho— entendemos que Buero ha sido dominado por la documentación. No ha

LA DETONACIÓN

Intérpretes: Juan Diego, Pablo Sanz, Luis Lasala, Francisco Merino, Alfonso Goda, Manuel Pérez Brun, Mario Carrillo, José Hervás, Luis Gaspar, Guillermo Carmona, Francisco Portes, Fernando Conde, Julio Oller, Primitivo Rojas, Matías Abraham, Antonio Soto, Juan Santamaría, José María Álvarez, Luis Perezaguas, José Alfonso Castizo, María Jesús Sirvent, María Álvarez y Lola Balaguer. **Escenografía:** Vicente Vela. **Figurines y máscaras:** Víctor M.^a Cortezo. **Adjunto a la dirección:** Luis Balaguer. **Dirección:** José Tamayo. **Estreno:** Teatro Bellas Artes, Madrid, 20 septiembre 1977.

conseguido desprenderse de ella para, en lugar de dar estampitas históricas, profundizar en el drama del hombre y de su tiempo. Grande y generoso trabajo fallido en su mayor parte". En "Diario-16" escribía Angel Fernández Santos: "Drama largo, intenso, abrumador, centrado en el contenido de un instante, el que precedió a aquel disparo que se llevó para siempre a Larra al otro lado del silencio (...), una fría, febril penetración en la interioridad de aquel instante (...) pero no hay capacidad alucinatoria en la reconstrucción de la vida del suicida". Y Antonio Valencia, en "La Hoja del Lunes": "El exceso analítico constructivo lastra *La detonación*, en la que se quiso

en sí —como la de Manuel Gómez Ortiz, en "Ya", a quien parecía la obra "una lección de historia para escolares, atomizada en incontables escenas; su calidad dramática la hallamos adecuada para la divulgación del tema en centros de enseñanza y similares. Y poco más" —sino en relación con la persona del escritor. Por eso, Carlos Gortari escribía en "Pipirijaina": "Creo que Buero está dolido y a la defensiva, razonablemente, porque los críticos, en general, hemos sido injustos con él, no hemos sido dialécticos, ni hemos utilizado una metodología histórica, y ha habido ataques a una persona irreprochable, no a un texto (...). Antonio Buero Vallejo ha fracasado en *La detonación* de una manera noble y digna, no en razón de una postura personal, no por falta de rigor, ni por falta de esfuerzo".

COMO UN PERIODICO

A dos años de distancia de su anterior estreno, Buero Vallejo presenta en el Teatro Lara *Jueces en la noche*, bajo la dirección de González Vergel. Punzado, seguramente por esa acusación generalizada de que los autores españoles vivos tenían en la censura del franquismo una coartada para su escaso talento y que desaparecidas las trabas administrativas eran incapaces de abordar la actualidad, Buero Vallejo va a tratar en esta obra un tema doloroso, complejo y de extema actualidad, el terrorismo y sus vinculaciones. Se han celebrado ya entonces, las segundas elecciones legislativas con un triunfo más ajustado para UCD, mientras en las municipales, el pacto de socialistas y comunistas ha llevado a las alcaldías de las principales ciudades, una gestión de izquierdas. Cataluña y Euzkadi tienen ya estatuto de autonomía. En teatro hay que destacar la reposición de *El Tartufo* y el estreno de *Andalucía amarga* de La Cuadra de Sevilla.

El nuevo estreno de Buero coincide con su treinta aniversario en la escena y la crítica se lo recuerda amablemente. Haro Tecglen, "El País": "Treinta años de sinceridad, de honestidad, de una línea ética continuamente pública, resultan algo muy serio, muy importante, en un país como el nuestro (...). Esa línea no se quiebra con *Jueces en la noche*. La escritura por primera vez en claro —sin censura, sin juego de espejos— le confirma. Es una obra del día, de ahora mismo; con la frescura de un periódico diario. Desgraciadamente, la dramaturgia, la literatura, la forma de expresión, no acompañan esas intenciones".

La crónica del estreno registró la disidencia de un sector de los espectadores,



Larra, el último de los personajes históricos tratados por Buero en "La detonación".

meter mucho más de lo que soportaba (...) aunque la acumulación se hizo con la honestidad proverbial y el preciso lenguaje teatral de Buero". Y Enrique Llovet, en "El País": "Recuerdo que Buero nos hizo cegar una vez para percibir el problema de la invidencia. Ahora, por parecida vía, nos hace sufrir el goteo inmisericorde que asesinó a Larra. Quiere que sintamos, acumulativamente, lo que Larra sintió (...). Y debo decir honestamente, que "eso" no me gusta, aun agradeciendo a Buero su audacia experimental".

Se pronunciaron también otras voces más agresivas, no tanto ya sobre la obra

a los que el autor aludió en sus palabras al término de la representación: "España tiene que ser un país de aplausos y de pateos, pero no de crímenes", haciendo así unánimes los aplausos. Una vez más había que recordar que las reservas frente a la obra no podían extrapolarse al autor en forma de ataques personales. Lo cierto es que en más de una ocasión se enredaron los argumentos. Abordar un tema como el "terrorismo" en escena era exponerse a resultados que no podrían abarcarse en una unívoca interpretación. Así escribía en "Ya" Manuel Gómez Ortíz: "De un autor como Buero Vallejo —dicho sea en su elogio— se esperaría un diagnóstico original y sugeridor de los momentos difíciles por los que deambula España; algo que iluminara tantas zonas oscuras, que ayudara a entender las tribulaciones que nos aquejan (...). Lejos de un análisis lúcido, sereno y duro de la realidad española, sin ocultar las culpas de nadie y las canalladas de muchos, Buero le echa leña al fuego de los estereotipos que dividen y enfrentan a unos españoles con otros". Para Pablo Corbalán, en "Informaciones", "Buero tenía sus fantasmas que, sin duda, son los fantasmas políticos de casi todos los españoles, desde un lado y desde el otro. Buero se expresa desde el suyo, que es el democrático, sin fisuras ni concesiones. Y no ha podido prescindir de la simbología más estricta. Y los símbolos de este "misterio profano" agarrotaron la acción, suprimiéndola. Aquí veo yo el error de una obra que pudiera haber sido el análisis más valiente y certero de la fantasmagórica situación ético-política española".

"CAIMÁN", O LO IMPOSIBLE

Nuevamente con el margen bienal de su producción, Buero presenta en el Teatro Reina Victoria, dirigido por Manuel Collado, una nueva obra al comienzo de la temporada. El propio estreno se convierte en un acontecimiento socio-político, además de responder a la habitual expectación teatral. En la sala está el presidente del Gobierno, que es ya Calvo Sotelo, el ministro de Cultura y líderes políticos de todo el espectro parlamentario. Al parecer, la falta de costumbre repercute en la puntualidad de la representación, que debe volver a comenzar desde el principio, cuando ya está sentado el respetable. Buero había declarado que en *Caimán* estaba "el anhelo de todo individuo por conseguir cosas que, tal vez, sean imposibles". De ahí el conflicto agudo y punzante entre los protagonistas distanciados por sus posiciones". La

anécdota recuerda un triste suceso real, que ocurrió entonces en Italia, la desaparición de un niño que se había introducido en un pozo artesiano y ya no pudo ser rescatado con vida. En la obra es una escritora quien recuerda un caso semejante sucedido durante su infancia, la caída de una niña a un pozo y las reacciones encontradas de sus padres. Mientras la madre se aferra a la idea de que vive, el padre ha aceptado la realidad y trata de convencer a su mujer. Los dos mundos, el de la realidad y la fantasía, sostienen la obra. A la crítica le sorprende el quiebro melodramático del autor, prácticamente ausente de su ya dilatada producción. Para López Sancho, "ABC",



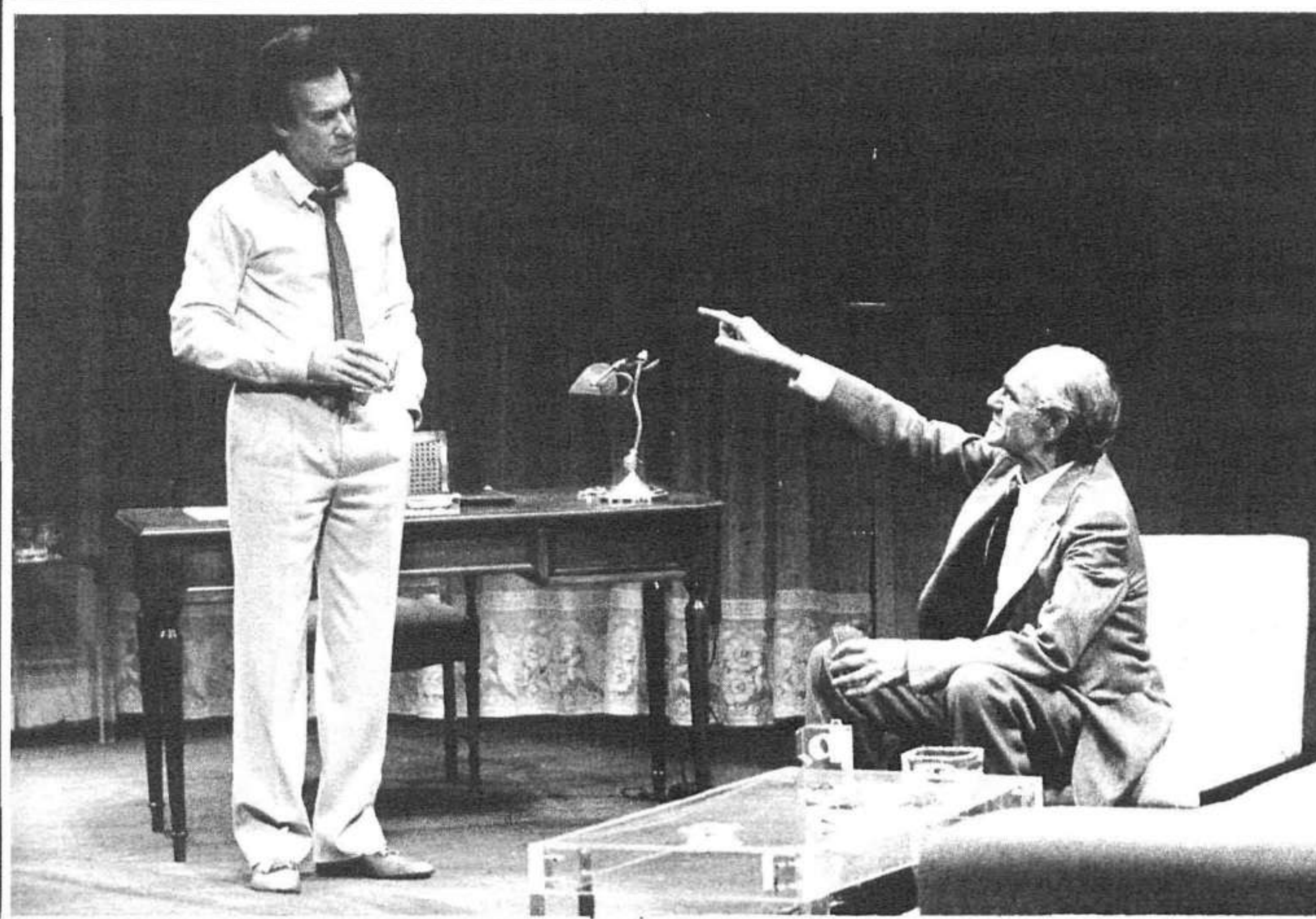
"*Caimán* se sitúa dentro de una forma depurada de realismo social, como un sainete melodramático de crítica" y se atiene también a la estructura dramática habitual en el autor en cuanto a su disposición en el tiempo. Encuentra también el crítico en la escritura de la obra "un lirismo nuevo, delicado, hondo en los parlamentos de la Dama y un cierto populismo en el lenguaje de los personajes". Mientras que para Antonio Valencia, en "Hoja del Lunes", "la obra tiene todas las características del teatro del autor, una vez dejado atrás el ciclo que comenzó con *El tragaluz* y *La Fundación*, y más atrás el del "problema español" por me-

JUECES EN LA NOCHE

Intérpretes: Francisco Piquer, Marisa de Leza, José Pagán, Andrés Mejuto, Ángel Terrón, Victoria Rodríguez, Enrique Navarro, Pepe Lara, Fernando Cebrián y Teresa Guaida. **Espacio escénico:** Álvaro Valencia. **Dirección:** Alberto González Vergel. **Estreno:** Teatro Lara, Madrid, 2 octubre 1979.

CAIMÁN

Intérpretes: María del Puy, Fernando Delgado, Lola Cardona, Francisco Hernández, Sara Gil, Carmen Rossi, Carlos Lucini, Víctor Barreiro y Gemma Amorós. **Escenografía:** Antonio Cortés. **Dirección:** Manuel Collado. **Estreno:** Teatro Reina Victoria, Madrid, 10 septiembre 1981.



DIÁLOGO SECRETO

Intérpretes: Manuel Tejada, Carlos Lemos, Lola Cardona, Natalia Dicenta e Ismael Merlo.
Escenografía: Tony Cortés.
Dirección: Gustavo Pérez Puig.
Estreno: Teatro Victoria Eugenia, San Sebastián, 6 agosto 1984.

dio de figuras históricas que tuvieron su epígono en Larra. Aparece en *Caimán* la nueva línea de Buero; tras un largo viaje teatral sobre los males de su patria, vuelve a los males de los hombres. Aparte pequeños reparos que podrían hacerse, esta pieza es sólida y, como tantas veces, se va a la cabeza del teatro que tenemos".

Por esa razón, seguramente, Buero volvió a recibir con *Caimán* el premio a la mejor obra española del año concedido por "El espectador y la crítica", un galardón que Buero obtuvo entonces por sexta vez.

LA ÚLTIMA LECCIÓN

Estrenado en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el mes de agosto de 1984, *Diálogo secreto* se iba a convertir en el acontecimiento más polémico con que se iniciaba la temporada y, a la vez, en un éxito de público como hacía tiempo no se le dispensaba al autor. Instalado en el Teatro Infanta Isabel desde comienzo de la temporada, pasó después al Teatro Maravillas. La estancia madrileña del espectáculo casi sumó las 400 representaciones con una recaudación global de 63 millones, lo que equivale a una media de 160.000 ptas. por función. Gustavo Pérez Puig había asumido el reto de acercar a un público más amplio el teatro de Buero, tratando de restarle seriedad y respeto, sin por ello, dejar de

ser fiel a la propuesta del autor. Las reacciones de una parte de la crítica se pudieron sentir hostigadas ante la especie, ya comentada en estas páginas, de que el autor había escrito una diatriba contra los críticos, o más específicamente contra uno de ellos. Lo cierto es que *Diálogo secreto* era una vez más fiel a las constantes de la obra del autor y planteaba un discurso moral muy semejante a otras de sus obras aplaudidas con generosidad por parte de los mismos críticos que ahora se iban a manifestar más intransigentes. Así, Julia Arroyo, en "Ya", dedicaba a la última obra estrenada de Buero los más severos juicios de cuantos había escrito en el primer tercio de la temporada, cuando escribía: "Aun siendo comprensivos, como nos pide Buero, el texto es demasiado seco, enjuto, sin flexibilidad, difícil de seguir. Una ternura que cae en ternurismo hace del drama melodrama, aunque esto sirva para ganarse a un público mayoritario". La obra abundaba para ella "en pasos atrás y en monólogos dialogados, algunos totalmente innecesarios, que alargan la acción dramática, provocando rupturas de tensión. Otro crítico especialmente duro con el espectáculo fue Haro Tecglen, en "El País": "Buero se plantea en *Diálogo secreto* el viejo problema entre la crítica y la creación. Lo plantea mal, acude a un caso inverosímil (...). Acunó (el caso) con tal fervor, que ahora le produce ese disparate. Inventa su maniqueo para el sermón, y lo inventa inverosímil, lo cual le arrastra ya inevitablemente por la pendiente del error y del abultamiento de sucesos y personajes". También José Monleón, aun manteniendo la cortesía con el autor, escribe: "Por más que Buero se esfuerce en humanizar las situaciones y los diálogos, existe una clara tensión entre el interés del debate intelectual y la escasa credibilidad de su acción dramática". El resto de los comentarios críticos, desde "El Alcázar" a "Liberación" pasando por "ABC", que acogió el espectáculo como el acontecimiento del año y dedicó abundantes reportajes al montaje, las opiniones fueron generosas y positivas. El director de "ABC", Luis María Ansón, en una "tercera" de su diario, que era una verdadera crítica sociológica del espectáculo, en la que se completaban las tesis del crítico teatral del mismo periódico, escribía. "No se puede entender el fondo de la España actual sin ver, sin meditar este *Diálogo secreto* que el autor nos arroja desde su soledad, para vergüenza de todos, con la palabra hendida, las frases despedazadas, el pensamiento desolador".

NOTAS

1. Ricardo Doménech: "Cinco estrenos para la historia del Teatro Español". Primer Acto, N^o 100-101. Pág. 24.
2. Alfredo Marqueríe: "ABC", 15-10-49.
3. Pueden comprobarse, por ejemplo, las de Sánchez-Camargo en "El Alcázar", Díez-Crespo en "Arriba", Cristóbal de Castro en "Madrid", José Antonio Bayona en "Pueblo" o Jorge de la Cueva en "Ya"
4. Gonzalo Torrente Ballester. "El teatro español contemporáneo". Guadarrama, 1968. Pág. 102.
5. Luis Iglesias Feijoo. "La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo". Universidad de Santiago. 1982, Pág. 42.
6. Ricardo Doménech. "El teatro de Buero Vallejo, una meditación española". Gredos, 1973, Pág. 73.
7. Pérez Minik. "Teatro europeo contemporáneo". Guadarrama, 1961. Págs. 384-385.
8. Arturo del Hoyo. "Sobre 'Historia de una escalera'". Ínsula, N^o 47, 15 noviembre 1949, incluido en la edición de Mariano de Paco "Estudios sobre Buero Vallejo", editado por la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia. 1984.
9. Luis Iglesias Feijoo. "Lectura Sociológica de 'Historia de una escalera'". Estreno V, N^o 1. Primavera 1979. Recogido en la citada edición de Mariano de Paco.
10. Enrique Tierno Galván. "Teatro y novela en la cultura de 'hibernación' (desde el espectáculo a la trivialización)". Madrid. Taurus, 1961. Págs. 284-285. Citado por Iglesias Feijoo en su obra.
11. "El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo" Primer Acto, N^o 1. Abril 1957, página 6.
12. Buero Vallejo, "Comentario" en la edición de la obra. Alfíl. Madrid.
12. Luis Iglesias Feijoo. Obra citada, pág. 52.
13. Ídem, pág. 52.
14. "Teatro Español 1950-51." Aguilar. Pág. 13.
15. J. de la Cueva. "Ya". 2 dic. 1950.
16. José Antonio Medrano. "Juventud". 14 dic. 50.
17. Iglesias Feijoo, obra citada, págs. 77 y ss.
18. Ricardo Doménech, obra citada. Pág. 53.
19. Iglesias Feijoo. Obra citada, pág. 97.
20. Buero Vallejo. "De rodillas, de pie, en el aire" 1966. Revista de Occidente, N^o 44-45, pág. 142.
21. Pérez Minik. "Teatro europeo contemporáneo". Guadarrama.
22. Iglesias Feijoo. Obra citada. Pág. 113.
23. Comentario a la edición de "La señal que se espera". Escélicer, 1952.
24. I. Carlos Sáinz de Robles. "Teatro español 1952-53". Pág. 17.
25. Ídem, pág. 153.
26. Citado por I. Feijoo en su obra, pág. 159.
27. Citado por R. Doménech en su obra, pág. 94.
28. Primer Acto, N^o 6, enero-febrero 1958, pág. 52.
29. Citado por I. Feijoo en su obra, pág. 193.
30. Ídem, pág. 234.
31. Ídem, pág. 260.
32. "Demasiada fantasía", Gonzalo Fernández de la Mora. "ABC", 19 dic. 1960.
33. "Conversación con A.B.V." Ángel Fernández Santos. Primer Acto, N^o 117, pág. 27.
34. Patricia O'Connor, citada por I. Feijoo en su obra, pág. 142.
35. Ángel Fernández Santos: "El enigma de 'El tragaluz'". Primer Acto, N^o 90. Noviembre 1967, pág. 5.
36. Iglesias Feijoo. Obra citada, pág. 421.
37. Primer Acto, N^o 137, octubre 1971.
38. Sobre "Llegada de los dioses". Primer Acto, N^o 138, noviembre 1971, pág. 27.
39. Primer Acto, N^o 137, octubre 1971, pág. 59.
40. Primer Acto, N^o 166, marzo 1970. Pág. 69.
41. "El espectador en el escenario". Primer Acto, N^o 167. Abril 1974, pág. 14.



*En esta página,
una escena del
estreno de "El
concierto de
San Ovidio", en
el Teatro Goya,
en 1962. En
frente, un
momento de los
ensayos del
montaje del
Teatro Español
que se estrena
este mes.
(Fotos: Gyenes
y Ros Ribas).*

1962-1986 «EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO» ENTRE DOS FECHAS

Veinticuatro años separan estas dos imágenes de la obra de Buero Vallejo. Entre su estreno y su revisión actual, un público y un país que ha cambiado de piel. Recogemos en estas páginas algunos trabajos que subrayan la importancia de "El concierto de San Ovidio" en el momento de su estreno y las claves de una nueva lectura, a propósito de su nueva programación en el Teatro Español.



B UERO VALLEJO ¿VIDENTE O CIEGO?

JEAN-PAUL BOREL (*)

60

El teatro de Buero Vallejo no intenta atraer al espectador con "mujeres bonitas", de generoso escote, sino con unos seres extraños e inquietantes: unos seres que carecen de algo, y resultan como constituidos esencialmente por esa carencia misma. Hay una sorda en *Hoy es fiesta*, una muda en *Las cartas boca abajo*, una "inocente" en *Irene o el tesoro*, y, en varias de sus obras, hay ciegos. La presencia de tantos desgraciados, y sobre todo del coro de los ciegos de *En la ardiente oscuridad*, al que se suma ahora el de *El Coconcierto de San Ovidio*, no puede ser solamente anecdótica. Debe de tener otra explicación que el mero interés por lo anormal —aunque no se ha de olvidar que precisamente lo que se sale de la norma es lo que más informes nos proporciona acerca de ésta. En tal caso, la función de estos ciegos se limitaría a permitirnos comprender mejor lo que significa "ver", o "ser vidente", y a que nos diésemos cuenta de lo privilegiados que somos. Es verosímil que no pocos espectadores hayan tenido tal reacción; pero también es cierto que no fue ésa la principal intención del autor. No es el de sus obras un ambiente tan optimista —ni tan "cursi"— como para dar lugar a una interpretación moralizante del tipo de "no saben la suerte que tienen".

Por eso, y aparte de los efectos escénicos que pueden producir esos seres "extra-ordinarios", hay que buscar un poco más allá la solución al problema de su significación. La primera interpretación que se nos impone, es que todos somos ciegos; es, sin duda, lo que significa "primero" el tema de *En la ardiente oscuridad*. El hombre es infeliz porque le falta algo, algo fundamental y sin lo que le es imposible vivir; el hombre es ciego, y no percibe de la realidad sino un aspecto menor; no tiene de ella más que un conocimiento indirecto y amputado de su dimensión más bella; el hombre está radicalmente separado de la realidad, y ello le hace sufrir hasta el punto de no poder vivir de verdad.

Si Buero Vallejo nos hace participar, durante algunas horas, de la vida de los ciegos, es para que experimentemos nuestra trágica verdad: el hombre es incompleto, está despojado de una parte de sí mismo y se ha quedado como tullido; el hombre está aislado de aquel complemento de sí mismo —la realidad total del mundo— sin el que él resulta abstracto, expulsado de lo real. Esta doble interpretación de la ceguera congénita del hombre puede reducirse a una noción única, pues lo importante no es tanto la ausencia de un órgano, como la imposibilidad de su funcionamiento. Lo que la vida les niega a los ciegos no son los ojos, sino la vista, o sea el contacto con el mundo. En otras palabras: esa porción mía que el destino me quita, es el universo que me corresponde, la circunstancia que forma parte de mí, o que tiene que formarla. Se ha escindido el conjunto que el mundo y yo formamos, dejando al sujeto y al objeto, cada uno por su lado, sin sentido. Este mundo me pertenece, y al impedir mi contacto directo y auténtico con él, me cortan "en lo vivo" una parte de mi propio ser.

Pero es de notar que no todos los personajes de Buero Vallejo son ciegos, y que alrededor de éstos evolucionan varios seres enterizos. Ello se explica en parte por la necesidad de dar relieve a la ceguera, oponiéndola a la vista. Toda carencia es carencia de algo, y este "algo" tiene que definirse por otra parte, aunque sólo sea de manera simbólica. Además la mayoría de los lisiados de Buero Vallejo poseen una especie de "segunda vista", o "sexto sentido", como si su atención, por fuerza apartada de lo exterior, de lo llamativo, aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial. La coexistencia de ciegos y gente normal significaría, pues, que no todos vemos las mismas cosas (o sea, que la noción de lo concreto, de lo

que se ve, no es unívoca), y sobre todo que los que prestamos atención a algunos aspectos de lo real, nos volvemos ciegos para otros aspectos. Así, debajo de la ceguera, habría una especie de elección personal, y al mismo tiempo de responsabilidad. Ser ciego es, a la par, un problema ético. Mas, hasta ahora, Buero Vallejo no desarrolla el tema, aunque sí lo deja claramente indicado.

Pero no cabe duda de que, para el autor, la división de la humanidad entre videntes y no videntes tiene otra significación primordial: ciegos, no lo somos "absolutamente" (o, por lo menos, no sólo absolutamente), sino en relación a los demás. Soy ciego, luego no veo lo que ve el prójimo; quedo apartado de lo que a él le es dado inmediatamente; pertenezco a otro mundo que él; estoy solo en mi universo sin colores. En cierto sentido, eso no es más que la descripción de un mero hecho, el de la irreductibilidad de los puntos de vista —Ortega y Gasset diría de las "perspectivas"— sobre el mundo, y gracias a la que soy un ser único e insustituible, mas por lo mismo definitivamente aislado. Estoy condenado a no conocer sino "mi" realidad. Es decir: lo que yo, considerado en mi conjunto como órgano de percepción limitado, pueda conocer. Obtendré una imagen parcial, insuficiente de lo real, pero sé perfectamente que nunca alcanzaré otra cosa. Estoy encerrado en mi "mónada", sin puerta ni ventanas, según dijo Leibniz, y éste es el sentido profundo de nuestra ceguera: la soledad.

LA REBELIÓN

Esa desgracia de la que padecen tantos personajes de Buero Vallejo, plantea necesariamente el problema de la actitud que se debe adoptar frente a ella. El protagonista de *En la ardiente oscuridad* da la señal de la rebelión, y ésta se presenta como una especie de guerra santa, de defensa del hombre contra lo que hace su miseria. Respecto a esta lucha, se presentan de nuevo dos soluciones, ninguna de ellas totalmente valedera, por lo menos en el nivel en que se sitúa la producción anterior a la última obra de Buero Vallejo.

Esta rebelión puede considerarse con independencia de su utilidad. Nos encontramos entonces en un mundo absurdo, en el que el hombre solo se justifica por una rebelión absurda también, algo qui-jotesca; una especie de maravilloso heroísmo exento de significación, y que tal vez saca de esta misma ausencia de significación, de esta "sinrazón", toda su grandeza. Desde luego, el hombre se ele-

va, se supera a sí mismo, por su protesta; por el valor que supone su rebelión y por la conciencia que toma de su trágica situación. Mas ¿para qué, si su grito no abre ninguna puerta y el mundo sigue tan malo, tan inhumano como antes? Entonces, salimos del universo de la tragedia para entrar en el de la desesperación; cambiamos el sentido humano de la lucha en pro de cualquier valor, por el absurdo gesto de Sísifo.

Por el contrario, según la otra interpretación, la rebelión no se distingue de la persecución de un fin determinado —en este caso, el de obligar a los sabios, los médicos, la sociedad en general, a preocuparse más por la condición y el destino de los ciegos, y encontrar medios de curar la terrible desgracia. Pero tampoco esta solución puede satisfacernos enteramente en la perspectiva de *En la ardiente oscuridad*. Al rechazar las medidas parciales —tales como la creación del Centro, donde los ciegos llevan una vida casi normal— Ignacio da a entender que una solución total del problema es posible. En el caso de la ceguera, ello está por probar todavía. Pero si se trata de un símbolo alusivo a una carencia constitutiva del hombre, caemos otra vez en el absurdo, puesto que la "ceguera" es entonces la condición que necesita para ser hombre el hombre. Rebelarse contra ella es otra forma de quijotismo, en el mal sentido de la palabra. Por otra parte, si se considera la solución como probable, realizable, entonces la tensión dramática disminuye considerablemente, no pudiendo ya la ceguera equivaler a "la" desgracia humana; y la actitud de Ignacio llega a asumir el significado de una reivindicación egoísta. Al exigir algo definido para él, Ignacio pierde casi toda su grandeza —y por eso precisamente él mismo, y el autor, ponen siempre el acento sobre su rebelión y no sobre los fines que pueda estar persiguiendo.

Así, también en el nivel de su problemática, quedaba algo sin resolver dentro de *En la ardiente oscuridad*. La rebelión de Ignacio no pasa de un "acto gratuito", no exento de belleza y solemnidad, pero un tanto vacío. Y el espectador acaba preguntándose hasta qué punto el autor se ha expresado a sí mismo por la boca del joven rebelde, o si sólo ha querido describir una actitud típica —"ejemplar" en el sentido cervantino de la expresión, mas no en su moderna acepción moral—, que nos presenta como problema antes que como solución.

Es cierto que Buero Vallejo nunca ha cedido a la tentación del maniqueísmo, ni siquiera en sus primerísimas obras,



Pedro del Río, intérprete de "Gilberto", durante los ensayos del Teatro Español. (Foto: Ros Ribas).



José María Rodero y Luisa Sala en una escena del estreno en el Teatro Goya. (Foto: Gyenes).

cuya psicología es bastante menos matizada que la actual. Y eso es un gran mérito en nuestra época de simplificaciones con fines polémicos, que son una falsificación de los hechos, nada más. Sus personajes más atractivos, característicos e importantes —Silverio, Esquilache, Velázquez, Silvano, etc.— no pretenden pasar por modelos perfectos, ni muchos menos: asumen las debilidades del hombre, tanto como sus más nobles afanes. Así, Ignacio sería el que quiere superarse, engrandecerse; el que se niega a aceptar sus límites y limitaciones, pero que lo hace “ciegamente”, sin tratar de dar un sentido a su rebelión: “la rebelión por la rebelión”. Por eso, al morir Ignacio, algunos de sus antiguos compañeros opinan que “mejor vale así”. El autor, no; pero parece como si no pudiera dejar de confesar que el camino elegido por el desgraciado y valiente chico no podía llevar a otro término que a esa muerte sin sentido, y que no era por consiguiente “la” ruta a seguir.

El espectador —o el lector— se quedaba en esa postura inconfortable, antes de estrenarse *El concierto de San Ovidio*: desgarrado entre varias tentaciones, pero incapaz de abandonarse a ninguna de ellas. Conviene ahora preguntarnos si esta última obra enriquece nuestra problemática, no quizá con una solución, pero sí con una dimensión nueva.

LOS NUEVOS CIEGOS

Los ciegos que encontramos en *El concierto de San Ovidio* pertenecen a la misma familia de los ya conocidos: seres míseros, por lisiados, pero también aislados, solitarios —“solteros”, se podría decir, pues se sale de la sociedad, si cabe, por el amor más bien que por la amistad, en el universo de Buero Vallejo—. Sin embargo, se notan unos cambios de “enfoque” bastante importantes. Ya nadie —ni los mismos ciegos ni los demás— intenta negar el horror de la ceguera, como lo exigía, por ejemplo, la regla optimista del “Centro”. Allí no se utilizaba siquiera la palabra “ciego”; aquí dice el señor Valindín: “Ciegos, lisiados, que no merecéis vivir”,... como antes dijera: “¿Qué sabe un ciego? Nada.” Además los ciegos forman un cuerpo oficial, los Quince-Veintes, con uniforme y emblema. Eso significa que la sociedad tiene “sus” ciegos —como algunas damas tienen “sus” pobres— porque los necesita, para ejercer tranquilamente su “bondad”. La crítica de la moral burguesa y paternalista aparece mucho más clara en esta obra que en las anteriores.

Por otra parte, la significación de la

ceguera se ensancha también: ser ciego equivale explícitamente a ser desgraciado. A Adriana, que le dice, hablando de Donato: "Parece muy desgraciado ese niño", David le contesta: "Todos somos ciegos." Y en otras partes del diálogo se acentúa el carácter simbólico del mal que atañe a los ciegos, el cual pasa a representar la desdicha humana, sea cual sea: a todo lo que pesa sobre el hombre y lo aplasta, incluida la miseria; al hecho de pertenecer a una clase social mantenida al margen del progreso; a la obligación de ganarse la vida desde niño, en lugar de poder estudiar, aprender un oficio, aumentar las posibilidades de realización personal. Y la fatalidad, que quita la vista de algunos, es exactamente la misma que hace que otros nazcan en un medio social que no conoce sino el hambre y el miedo.

UN MUNDO MÁS CONCRETO

Sin embargo, creo que la diferencia más importante entre la nueva obra y *En la ardiente oscuridad*, es que en aquella los ciegos viven en un mundo histórica y socialmente definido, mientras el "Centro" era un mundo al margen de la realidad vivida —con el peculiar aislamiento que resultaba de ello, según hemos visto, y que correspondía a la intención del autor.

¿Diremos que la acción se sitúa en el París de 1771? Eso, con tener su importancia, no pasa de ser un detalle; lo importante es que la acción se sitúa en nuestra sociedad y nuestra historia. Los parisinos del siglo XVIII están cerca de nosotros en la medida en que su historia individual se considera como un momento del desarrollo de nuestra civilización moderna; es decir, en la medida en que forman parte, activa y concretamente, de un mundo que en definitiva es el nuestro. Y eso es precisamente lo que pasa: las grandes corrientes de la vida no penetran en el "Centro", mientras arrastran consigo a los ciegos de los Quince-Veintes: por eso éstos, aunque de otro país y otro siglo, resultan más concretos y más próximos a nosotros.

Su misma ceguera tiene aspectos concretos, a los que nadie se refería en la otra obra: la de Donato proviene de las viruelas, y está ligada con la miseria de los campesinos; la de David se relaciona con unos fuegos artificiales, gran placer de los aristócratas. Y también la relación entre ella y el mundo cobra un sentido más preciso. Lo que exige David es que se le considere como un ser humano y no como a un animal —tampoco como a un ser de capacidades limitadas, por no-

bles que sean: "Ellos han nacido para rezar mañana y tarde, pues es lo único que, en su desgracia, podrán hacer siempre bien", dice la Madre Priora. Pero nótese que los ciegos se definen, ya no por lo que son, sino por lo que hacen o pueden hacer.

La reivindicación de David arroja una luz nueva sobre la de Ignacio: lo que el ciego pide, para él y sus compañeros, es la igualdad. Al fin y al cabo, no importa que sean o no "semejantes" a los demás, ya que tal semejanza no existe dentro del ámbito humano. No se trata de proclamar la uniformidad entre los hombres, sino pedir para todos derechos iguales; de recabar para todos las mismas posibilidades de acertar en la existencia. No contra su mal, sino contra sus consecuencias es contra lo que se rebela David. Está totalmente exento de esa especie de masoquismo en el que se complacía a veces Ignacio; él no concede a su mal demasiada importancia, porque su problema se sitúa más allá, en la superación de su situación actual.

Aquí aparece otra diferencia entre los dos protagonistas. Ambos han conseguido superar la inferioridad en la medida de sus posibilidades, ya que han aprendido a defenderse por sí mismos, a valerse de los recursos que les quedan. Pero Ignacio lo ha hecho en un clima relativamente favorable, ayudado por los suyos y aprovechando las técnicas modernas: acaso sea por eso precisamente por lo que se rebela de una manera "abstracta". Cuanto se ha hecho por él, lo considera como "natural", como algo que se le debía en toda justicia. Entonces, no queda sino lo inevitable, la ceguera misma, que es contra lo que uno puede protestar. A pesar de su desgracia, Ignacio no deja de tener algo de niño mimado, al lado de David. Para este último, cualquier mejora de su sino es una conquista de la voluntad personal y presenta un cariz dinámico. Lo que el primero desprecia, porque se lo ofrecen gratuitamente, el otro lo considera como el supremo Bien al que pueda pretender, porque sabe que se trata de conquistarlo en una lucha heroica, no de él solamente, claro, sino igualmente de todos sus compañeros y de los pocos videntes que quieren ayudarlos de veras; no de él solamente, pero de él ante y sobre todo.

De Ignacio a David va todo lo que de un soñador a un luchador. Pero quede bien claro que el que no sabe soñar tampoco puede luchar, y ni siquiera se le ocurre hacerlo; el luchador sueña, pero se niega a soñar lo imposible. Para un luchador, soñar significa imaginar la for-

ma más bella que el mundo puede efectivamente tomar, y luego hacer lo posible y lo imposible por realizarla. Y así, nos encontramos de pronto con lo que constituye el problema central de *Un soñador para un pueblo*. En esta obra también hay un ciego —el típico ciego de los romances—. Pero hay además un gran lisiado: el país mismo, España, cegada por unos políticos sin escrúpulos, cegada por un largo período de pasividad. Durante siglos, la vida política se situó únicamente al nivel de los "grandes" de este mundo, y mientras tanto el pueblo iba perdiendo la costumbre de ver, su posibilidad de percibir las verdades históricas y sociales. Se ha hablado del sordo que no quiere oír; pero hay otro y mucho más trágico: es el que no puede oír, o ver, porque no sabe, porque ya no sabe —porque lo han cegado para manejarlo más fácilmente—. Esquilache, más o menos consciente de esa dramática verdad al empezar ese "episodio histórico", la va comprobando poco a poco, a sus expensas sobre todo, pero también a expensas del pueblo. Empieza siendo un soñador en el sentido restrictivo que vimos antes; pero, a medida que entra de lleno en la lucha, va dándose cuenta del carácter egoísta de este tipo de sueño, que no quiere tomar en cuenta las realidades históricas y sociales, y pretende ser digno y capaz de volver a hacer el mundo, partiendo de la nada. Entonces, Esquilache comprende que el verdadero valor consiste en superar esta ceguera, y en aceptar el ver las cosas tales como son, para luego procurar cambiarlas, mejorarlas al compás de las posibilidades concretas. Esquilache pasa de la actitud de Ignacio a la de David; pierde algo de su dignidad teatral, pero se hace más humano. Corresponde todo ello a esa preocupación fundamental por lo humano, típica de Buero Vallejo, y que sus comentaristas coinciden todos en subrayar.

BUERO VALLEJO, EL CIEGO

El análisis de *El concierto de San Ovidio* no podía menos de conducirnos hasta esa problemática general, tanto como a la significación de los ciegos en la obra de Buero Vallejo. Pero, más allá de los problemas, hay unas realidades que no se deben olvidar. Primero, el mismo espectáculo: no son problemas lo que el espectador encuentra, sino seres concretos, "de carne y hueso", como repite Adriana, y que viven un episodio de su existencia real. Segundo, nuestra participación, según el modo de existencia tan

particular que representa el teatro, en esta experiencia vital, con todos sus matices, sus vacilaciones, sus esperanzas y sus congojas. No se nos presenta el problema bajo la forma un tanto esquelética que el crítico tiene que sacar a luz —es su oficio, pero no el del autor dramático—, sino como hecho humano complejo, vivo, y que concierne al conjunto de la sensibilidad del espectador (sentidos, sentimiento, razón, conciencia política e histórica, y lo que Ortega y Gasset llama "socialidad", o sea "la función vital" que es sentirse uno formando parte de una sociedad), y no solamente a su intelecto. Quizá no sea inútil recordar que el arte de Buero Vallejo no consiste, ni tiene porqué consistir, en presentarnos un problema, sino en hacernos vivir una excepcional experiencia humana.

En fin, detrás del problema, detrás también de ese fragmento de existencia humana en la que participamos, es al hombre mismo al que tenemos que buscar, al autor en cuanto individuo. Eso tampoco se debe olvidar: una obra dramática, igual que cualquier fenómeno artístico, es un diálogo entre dos hombres, el poeta y el "espectador".

¿Frente a quién nos encontramos a través de ese trágico *Concierto de San Ovidio*? Frente a un ciego, desde luego. Un ser consciente de lo que le falta, y que por eso se siente obligado a hablarnos, y a dialogar con nosotros, dar un paso hacia la comprensión del mal que nos hiere, y quizá también hacia una posible superación de nuestra situación. Un hombre consciente de sus debilidades, pero al mismo tiempo ansioso de vencerlas; ansioso de descubrir el camino hacia un mejor estado del mundo, sin el que no hay mejora posible de lo humano; ansioso en fin de comprender cada día mejor el enigma del hombre, es decir, de superar nuestra congénita ceguera para con lo humano, porque si no se profundiza nuestra conciencia de lo humano, toda mejora del mundo es ilusoria.

Pero es un ciego, porque cada paso adelante, hacia la comprensión del fenómeno de la existencia humana, también acarrea el descubrimiento de nuevas dificultades, de nuevas zonas oscuras dentro del campo reducido de nuestra vista. Es un ciego, hermano de Ignacio, y que con él se pregunta si, como pudiera ver las estrellas, no se moriría de rabia por no poder tocarlas.

BUERO VALLEJO, EL VIDENTE

Pero este hombre que nos habla por la boca de sus tremendos ciegos, es tam-

bién un vidente. Lo es primero en el sentido puesto de relieve por Valentin Haüy, cuando pregunta: "... ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?". Es decir, que rechaza la fácil y tranquilizadora ceguera ante todos los aspectos de la realidad que nos acusan, que nos comprometen, que nos obligan a ponernos a nosotros mismos "en cuestión". La manera más difícil de ser vidente es la que nos lleva a sentirnos solidarios con "la" gran responsabilidad, a hacerla nuestra, o mejor dicho "mía", la de cada uno personalmente. Es una especie de sinceridad moral para consigo mismo, que exige un esfuerzo terrible, pero sin la que todo lo demás queda falsificado, u oculto en una "oscuridad" nada ardiente. No es una teórica "conciencia del pecado", sino una muy concreta sensibilidad a los defectos propios, y más todavía a los errores, las debilidades, los restos de egoísmo y de cobardía, tan difíciles de eliminar total y definitivamente. Por ello esta actitud no es una inútil contrición, sino que tiene una contrapartida activa, positiva: la voluntad de utilizar toda su vida, sus fuerzas, su amor, su inteligencia también, "en rescatar", o sea en reparar los daños que cada uno, como individuo y como miembro de la sociedad, hace a los demás, y al mismo Hombre.

Vidente, Buero Vallejo, lo es también en el sentido de aquella "segunda vista" que señalé al principio de este estudio, y que caracteriza a varios de los lisiados de su obra teatral. "Sexto sentido" de la intuición poética, que se simultanea con esa voluntad suya de mirar hasta el fondo de las cosas, de hacerse ciego a la apariencia superficial de la realidad material o humana, a su aspecto utilitario o halagador, a todo lo que no es auténtica naturaleza, para llegar a ser "vidente", a ver lo que es tal como es, a percibir la esencia de la vida —la de uno mismo y la de los demás— con aquellos ojos, libres de todo prejuicio, que alcanzan el centro de las cosas y los seres. De esta su capacidad de "ver" lo real, viene el excepcional don de análisis del autor, su manera tan fina, matizada y verdadera de dar cuenta de los fenómenos humanos, históricos y sociales.

En fin, Buero Vallejo es vidente como lo son los luchadores, quiero decir que es un soñador consciente, no sólo respecto a los acontecimientos históricos que describe en su obra, sino también respecto a sus propias circunstancias, o sea al destino (político, histórico y social) de su país. Por eso su teatro, aun cuando habla de Penélope o de los ciegos franceses de hace dos siglos, expresa el

problema esencial para él, el problema que da sentido a los problemas individuales tanto como al de la civilización entera: el problema de España. Por eso, en fin, a pesar de que su teatro no es fácil ni agradable, a pesar de que nos dice a todos unas cuantas verdades que no siempre son gratas de escuchar, Buero Vallejo sigue siendo una de las figuras más importantes, no ya de la escena española, sino del "gran teatro" del mundo actual; una parcela de la conciencia —humana, artística e intelectual— de nuestra civilización.

(*) Trabajo que abría la edición de "El concierto de San Ovidio" en la edición de Aymá. Colección Voz-Imagen. Barcelona, 1963.

D E

SIMBOLOS A EJEMPLOS

ENRIQUE PAJÓN MECLOY (*)

La escena del Teatro Goya de Madrid nos está ofreciendo estos días *El concierto de San Ovidio*, drama original de Buero Vallejo, en el que vuelven a figurar los ciegos como principales protagonistas.

Ante la elección repetida por Buero de personajes ciegos para sus obras, han sido muchos los que se han preguntado el porqué de ella, y tal vez muchos más los que, sin haberse formulado conscientemente la pregunta, han respondido siempre de manera bastante superficial.

Quizá el hecho de que en una de sus primeras obras, *En la ardiente oscuridad*, fuesen ciegos casi todos los personajes, haya dado lugar a que posteriormente no



Manuel Tejada y Charo Soriano, en primer término —“Valindin” y “La priora”—, durante los ensayos del Español. (Foto: Ros Ribas).

pasase inadvertido cada vez que Buero llevaba a la escena nuevos personajes sin vista, como en el caso de la ciega de *La tejedora de sueños*, el ciego de *Un soñador para un pueblo* y el semiciego de *Las meninas*.

Pero ahora, con motivo de *El concierto de San Ovidio*, donde los ciegos acaparan de nuevo la atención, la pregunta —explícita e implícita— se ha generalizado. Ya no se puede pensar en casualidad; el hecho es manifiesto. La abundancia de personajes ciegos en las obras de Buero se advierte al primer golpe de vista.

Un examen más detenido de su obra nos descubre otra cualidad, otra tendencia no menos importante. Buero no sólo abunda en personajes ciegos, sino, además, en situaciones en que el público o alguno de los personajes no alcanza a ver, no puede ver algo. Así, por ejemplo, en *Madrugada* toda la acción se desarrolla en torno a un cadáver al que nadie consigue ver con claridad, y por ello es creído moribundo; en *La tejedora de sueños*, la lucha de Ulises con

los pretendientes de Penélope tiene lugar fuera de la vista de los espectadores; en *Las palabras en la arena* tampoco se ve al Rabí, y, en general, en la disposición de la escena o en las acotaciones estamos encontrando constantemente algo que no alcanza a ser visto del todo.

Por otra parte, en Buero son frecuentes también los personajes dotados de ultravista o, por lo menos, de ultrasensibilidad visual. Recordemos que la ciega de *La tejedora de sueños* distingue los colores al tacto; que Laura, en *Casi un cuento de hadas*, advierte, de espaldas, la presencia de las damas de honor, y que el Velázquez de *Las meninas* capta matices de la pintura inasequibles a los demás. Asimismo, el duendecillo de *Irene o el tesoro*, a quien unos ven y otros no, puede servirnos igualmente de ejemplo de doble vista o de visión entorpecida.

También abundan los momentos en que algo es visto con la mayor intensidad. Frases como *perfectamente visible* son frecuentes en las acotaciones. Otro ejemplo

curioso por el paso de la visión perfecta a la visión entorpecida lo ofrece *La tejedora de sueños* en la disposición del telar. En el comentario a la obra el autor declara cómo su primera intención había sido colocar un telar con una imagen de Ulises arquero perfectamente visible; pero, al coincidir con el tema de Torrente Ballester, hubo de cambiarlo, y fue, precisamente, ocultando por completo el telar.

Si, dando un paso más, observamos el vocabulario preferido por Buero, no nos será difícil comprobar que los verbos más abundantes son los de sensaciones visuales, sobre todo mirar, el más frecuente en las acotaciones.

La importancia de la vista en las obras de Buero es, pues, manifiesta. Y si la clase de filosofía que se elige depende de la clase de hombre que se es, si lo elegido descubre las cualidades del que elige, la atención que Buero presta a las sensaciones visuales nos induce a creer que Buero posee una acentuada cualidad de visual.

Y, efectivamente, así es en realidad. Pude

percatarme de ello en una de nuestras entrevistas en el Café Gijón. Aquel día yo me había adelantado unos minutos, y, a su llegada, le hice sitio a mi lado para que se sentara. No obstante, él escogió la silla de enfrente. Al contarle que me dolía mucho la cabeza, me dijo que podíamos salir a la terraza y, ante mi indiferencia, manifestó que él prefería estar dentro —sobre todo cuando oscurece—, porque le gusta estar viendo siempre a aquellos con quienes conversa. Entonces recordé que Buero se había sentado siempre enfrente en todas nuestras entrevistas y comprendí cuál era el motivo último de aquello: su intensa cualidad de visual. Así, desde esta cualidad, se explica que su primera vocación fuera la de pintor, y así también, si Buero quiere estar viendo siempre a aquellos con quienes conversa, puede comprenderse fácilmente que los embozados del Madrid de Carlos III le sugiriesen el tema de *Un soñador para un pueblo*.

66 Pero todo esto no son más que los elementos primeros de la obra de Buero. Sobre estos elementos se apoyan significaciones de tipo intelectual: la vista está representando siempre conocimiento; lo oculto a la vista es lo oculto a la razón, y las miradas son deseos de saber, de comprender. Los personajes de Buero miran siempre. Y miran siempre porque quieren ver, quieren saber, quieren comprender; y quieren también entenderse, comprenderse. Así, su obra se desarrolla, preferentemente, en un campo intelectual; las vidas son problemas.

En *Las cartas boca abajo* es donde más señaladas están estas características del autor. Lo oculto es el núcleo central del tema. Ya el título es de por sí suficientemente significativo. Pocos personajes, pero cada uno con su problema, que oculta a los demás. Todos, asimismo, quieren saber, quieren conocer el problema del otro. Todos miran, buscan, indagan constantemente. Nadie entiende a nadie, pero todos quieren comprender a todos. Anita, voluntariamente muda, ocupa la cumbre del secreto, y su continuo espiar presenta, agudizado, su deseo de saber. Juan, en cambio, con sus repetidos intentos de poner las cartas boca arriba, intensifica y personaliza los problemas de entendimiento entre los hombres.

Después de este aspecto intelectualista de las obras de Buero, queda un tercer estadio, más sutil, al que hay que llegar atendiendo a los más ligeros matices e incluso a los silencios y sobreentendidos. Aquí se encuentran las mayores profundidades del teatro de Buero; las intenciones metafísicas, críticas, psicológicas y socia-

les, y, de manera especial, su actitud ética frente a los problemas y sus soluciones.

* * *

En la ardiente oscuridad fue una obra simbólica. En ella se hablaba al individuo, a cada hombre como tal, de la ceguera en que se halla sumido, de la limitación que le envuelve, especialmente en el conocimiento. Los ciegos sirvieron, pues, de símbolos. En *El concierto de San Ovidio* se habla, en cambio, a la sociedad entera, y los ciegos están tomados a modo de ejemplo de la opresión del débil por el fuerte.

Con los ciegos de *El concierto de San Ovidio*, Buero incluye en sus obras un nuevo tipo entre los que, a través de la literatura universal, han desempeñado los ciegos: los que sufren las consecuencias de no ver, los ciegos mendigos, los ciegos limitados socialmente.

La visión de conjunto de la obra nos muestra lo dramático en múltiples aspectos que se van desarrollando simultáneamente, con lo que el drama cobra un aire trágico: la situación del pueblo hambriento, la situación inhumana de los ciegos y, de manera especial, la indignante humillación a que habían llegado los componentes de aquella orquesta a causa de un hombre desaprensivo.

Pero el carácter trágico de la obra reside en la continua lucha de David, un hombre ciego que quiere redimirse de su inutilidad y redimir a sus compañeros de infortunio; que ha pensado que nunca haría daño a nadie, pero a quien el destino inexorable intercepta siempre el camino y le conduce fatalmente hasta un crimen cometido con toda premeditación.

Todas las puertas parecen cerradas, o casi podríamos decir que no hay puertas, que no hay salida posible, pero la esperanza, tema de las mayores honduras de Buero, es aquí más clara que en parte alguna, ya que cuando David ve la absoluta imposibilidad de que sus sueños se realicen, piensa que otros lo lograrán. La lectura por Valentin Haüy de sus escritos y los comentarios añadidos nos muestran la realidad de pocos años más tarde, y parece que a los espectadores de hoy nos está diciendo: ahí lo tenéis.

La limitación social de que son presa los ciegos de *El concierto de San Ovidio* podrá generalizarse a todos los que padezcan limitaciones de esta naturaleza, pero en su presentación de los ciegos es auténticamente real.

Buero pinta esta vez ciegos reales, hombres de carne y hueso viviendo unos problemas y sintiendo de la manera más real

tanto por lo general humano de sus vidas como por la particularidad de ser ciegos. Son propios de ciegos sus movimientos, su desenvoltura física y la negativa a recibir ayuda en este sentido; y son más de ciego aún —de ciego sin cultivar— las manifestaciones psicológicas de resentimiento contra los videntes que escuchamos en alguno: "Que los cuelguen..., que los cuelguen a todos...", dice Nazario en repetidas ocasiones. Y también la fantasía desbordante de David en su mundo irreal, con el que sueña, y la hipersensibilidad de sus palabras ante el llanto de Adriana: "Vigila tus palabras cuando hables a un ciego. Es casi imposible ayudarnos, y tan fácil herirnos... Tampoco llores ante un ciego..."

Es verdaderamente difícil ayudar a un ciego compadeciéndolo, lamentándose ante él con frases que vienen a decir: es usted un desgraciado, un hombre inútil, no sirve usted para nada, y yo lo siento muchísimo. David, como todo ciego auténtico, no quiere frases compasivas. Quiere que le dejen tocar, que le dejen ser útil. Quiere comprensión, no compasión.

Esto es verdaderamente poner el dedo en la herida de la cuestión. La única ayuda posible a los ciegos es la de su aceptación en la sociedad y el quehacer común. Muchas cosas se hacen, ciertamente, en el mundo por el bienestar de los ciegos, pero la mayoría van encaminadas a proporcionarles un consuelo psicológico, sin advertir que ningún consuelo puede darse si no se remedia la raíz del mal, el mal por sus causas.

De los diez millones de ciegos del mundo actual, la inmensa mayoría pertenecen aún a la orquesta de Valindin; un número no pequeño lo forman los capacitados, aquellos a quienes ha llegado la obra benéfica de Valentin Haüy. Pero continúa siendo insignificante el número de los que han encontrado su puesto en la sociedad y aportan su grado de arena al beneficio común. Por eso la obra de Buero, al afrontar ese aspecto social del problema, nos parece hablar a los públicos de hoy tanto como a los del siglo XVIII, época en la que sitúa su drama.

La obra es, pues, histórica y actual. En el primer aspecto Valentin Haüy resolvió el problema, y el tema de la esperanza, tantas veces tocado por Buero, queda aquí más patente, más positivo, al hacerse realidad. En el segundo aspecto la cuestión queda sin resolver, pero el optimismo que el último cuadro da a toda la obra nos hace sentir también la esperanza firme de su solución.

Con frecuencia se ha atribuido pesimismo al teatro de Buero. Sin duda, es ésta la primera impresión que nos producen sus

obras; pero, examinadas más detenidamente, no es difícil descubrir el vivo optimismo —tal vez excesivo— que en ellas se encierra.

La esperanza por encima de toda desesperanza es la base fundamental de sus obras, y, al querer destacarla, necesita oponerle las situaciones más oscuras, los más arduos problemas, sin vislumbre de solución, la desesperación más palpable. Pero es siempre para decirnos que, a pesar de todo, hay que esperar y hay que esperar siempre contra toda esperanza.

Pero la realización de los sueños, las esperanzas hechas realidades, no hacen que Buero olvide el alto precio a que esos sueños y esas esperanzas son logrados. La mirada hacia el dolor humano, hacia las lágrimas, hacia la sangre con que se rescatan las prendas cautivas, está presente siempre en las obras de Buero. También en *El concierto de San Ovidio* se hace patente este rasgo: junto a la lectura que Valentin Haüy hace de sus cuartillas, Buero pone en boca de este personaje algunos comentarios alusivos a la sangre derramada en aquella plaza y a la muerte de David, hecho ya irreparable.

Este epílogo, que algunos críticos han considerado innecesario, es, en nuestra opinión, la esencia misma del drama: por su proyección histórica es la luz de la esperanza; por su dimensión intemporal, la reflexión sobre el dolor y el sacrificio...



(*) Artículo aparecido en Sirio, n.º 9, enero 1963, págs. 9-12.

Juan Gea, "David", durante los ensayos que dirige Miguel Narros. (Foto: Ros Ribas).

**CON
MIGUEL
NARROS**

68



*Miguel Narros y
Antonio Buero Vallejo
durante los ensayos
de "El concierto de
San Ovidio" en el
Teatro Español.
(Foto: Ros Ribas).*



VOLVER A LEER EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

JUANJO GUERENABARRENA

Al director de nuestro teatro municipal le parece que era necesario releer, dentro de un teatro público, el teatro de Buero Vallejo. Entre otras razones, Narros señala que Buero es uno de los últimos o de los pocos autores dramáticos que tenemos en España.

El montaje que se estrena el 20 de abril cierra la temporada 85-86 y, si el público lo requiere, abrirá la siguiente. A telón alzado, el gasto habrá ascendido hasta rondar los cuarenta millones de pesetas.

—Al hilo de estas palabras se diría que Narros se cuenta entre los pesimistas que entienden que el teatro de texto ha dejado de producir novedades.

—“No es que se acabe el teatro de texto, es que es muy difícil. Hay muchos escritores, pero pocos que se atrevan con el teatro dramático. Es un problema, sí, pero no sólo español. Es mundial. En Alemania, por ejemplo, se agarran a Botho Strauss, que fue dramaturgo de la Schaubühne, como la única salvación del teatro de autor de fines del siglo XX. Es natural que aquí, en España, nos agarremos a Buero Vallejo y volvamos a leer sus mejores obras”.

—La elección de *El concierto de San Ovidio*...

—“Es una elección personal. Buero quería que se hiciese *El sueño de la razón*, porque considera que prácticamente no se ha visto. Pero a mí, el Concierto... me produce otras emociones, me interesa más”.

—Trata un tema parecido al de *En la ardiente oscuridad*, aunque la propuesta sea diferente. ¿Hay que buscar ahí el motivo fundamental de la elección?

—“En la ardiente oscuridad me parece una espléndida obra, pero quizá, en estos momentos, yo conecte mejor con *El concierto...* me interesa la narración de ese mundo de la explotación, del negocio, de la deshumanización, de la especulación con los marginados, cuyo defecto se explota para producir beneficios en tiempos de crisis”.

—Te propusiste una lectura política, entonces.

—“Es más social que política. Desde luego es una obra política, pero lo que creo que destaca es que la lucha, personificada en David, no es personal, sino colectiva; no cree en su problema como en un mal, sino que, a partir de él, se plantea ser útil a una sociedad; puede que no en ese momento, pero sí en un futuro. Este punto de vista comunitario, casi de servicio social, es lo que creo que destaca”.

—¿Las líneas generales del montaje van a definirse, pues, en ese sentido?

—“Desde luego, sí, pero creo que es necesario hacer otro análisis. Al volver a leer el texto, comprendí que están en él cosas que yo no había visto en representaciones anteriores y que me parecen fundamentales”.

—¿Qué cosas?

—“Todos los personajes, personalidades tan diferentes y cómo este hombre que lucha por un bien común, no está, paradójicamente, acorde con los intereses de los demás. Los otros, estando en idénticas condiciones, están movidos por intereses personales”.

—El hecho de adentrarse en las distintas personalidades, de buscar justificaciones a los distintos comportamientos, ¿no supone correr el riesgo de diluir el mensaje (perdón por la expresión), la crítica ante una situación injusta?

—“No. El mensaje está claro. La injusticia está muy clara y su denuncia aparece y permanece en cuanto lo mantienes como un acto injusto. Por otro lado, tampoco todo lo que hace David es justo siempre; sus propuestas son tan peligrosas en ocasiones como algunas de las de Valindin, por más que éste aparezca como un personaje negativo y aquél como positivo”.

—En un par de frases, ¿cuál es tu actitud ante este texto? o, si lo prefieres, ¿cuál es el resultado que persigues?

—“El *Concierto* es una parábola, es una obra de acción, es contar una historia donde no hay víctimas ni verdugos. Todos pueden llegar a ser verdugos, tanto David como Valindin. David, en muchos momentos, no sólo en el de la ejecución del tirano, se convierte en verdugo; es juez y ejecutor

de su justicia. Esto es lo que me interesa que quede claro”.

—Es una obra que habla de un suceso ocurrido en 1771 en Francia y está escrita en 1962. Entre ambas fechas se pueden establecer paralelismos; muy probablemente Buero los encontró y escribió con esa intención. La pregunta obligada es cómo conectar esas fechas con 1986, donde la realidad es aparentemente antagónica.

—“Los actores han estudiado el momento histórico en que se escribió la obra y la justificación de ese momento: la venida del tecnócrata, del hombre de acción apoyado por la aristocracia española, una aristocracia más o menos corrompida, para inventarse una industria y salir adelante. Esto se ha comentado y estudiado. Por otro lado, en *El concierto de San Ovidio* también se plantea la lucha entre David y Goliat, entre el poderoso que saca partido de la debilidad del prójimo, y que, involuntariamente, otorga una serie de posibilidades a ese prójimo.”

—Un David y un Goliat cuya versión moderna en la realidad pueden ser, por poner un ejemplo y sólo un ejemplo, los Estados Unidos o la Unión Soviética y los países menores. Ahí está el caso de las escaramuzas de guerra con Libia. Una versión amplificada de los conflictos internos de cada país.

—“Pues es también la lucha de David contra Goliat. Y dice, ¿qué pasa? ¿Van a salir los otros Goliats a defender a David? ¿Va a ser al contrario? ¿Qué va a pasar ahora? Esa es una duda que está presente en el desenlace de la obra de Buero Vallejo, en las palabras de Valentín Haüy, en su ligera desconfianza.”

LA PUESTA EN ESCENA

Los actores que participan en *El concierto de San Ovidio* han consultado manuales de comportamiento de invidentes, han visitado sus costumbres, han hablado con ellos. Cada uno tiene una ceguera con características propias. No son ciegos desde el mismo momento ni por las mismas causas. Esto unido a las complicaciones escenográficas resulta ser el mayor quebradero de cabeza del director.

—“Va a ser teatro a la italiana, pero de tramoya enrevesadísima. La disposición de los distintos espacios escénicos: la casa, el asilo, los ensayos, la barraca en sus dos situaciones... es un montaje muy complicado de maquinaria.”

—¿Y la interpretación, el tener que ser ciegos?

—“Se han hecho estudios conociendo a ciegos de la ONCE, aunque yo no les he

pedido que estudiaran lo que es un ciego de la ONCE, porque son ciegos rehabilitados para muchas cosas y los ciegos del Concierto... son más primitivos. También se han consultado ensayos sobre el comportamiento de los ciegos, el desarrollo de su psicomotricidad, etc.”

—¿Cuáles han sido, en este aspecto, las mayores dificultades con las que os habéis topado?

—“Dificultades, muchas. Hemos trabajado mucho sobre la gestualidad que, aparte el problema global del comportamiento, es de las diferencias más sustanciales con respecto a las personas que ven. El actor tiende a gesticular como un vidente; el ciego gesticula de otra forma. Un ciego no acompaña la frase con un movimiento que la apoye. Bueno, no te las voy a enumerar, pero por ahí han ido los tiros.”

—¿Todos los actores han respondido bien ante esta propuesta de trabajo?

—“Muy bien. Han asumido muy bien el proceso. Incluso hay un actor, Enrique Menéndez, que ha acompañado a un ciego a vender cupones. Ha habido problemas de acoplamiento, que se han ido solucionando sobre la marcha: los actores, a veces, se olvidaban de la ceguera, utilizaban mal el oído, pero no han sido más que problemas técnicos derivados del enfrentamiento con un mundo que desconocen, como es el de los invidentes.”

—¿Llevarán todos los actores los ojos al descubierto?

—“Todos, salvo el protagonista, que lleva una prótesis porque su ceguera está provocada por fuego, y el Pajarito.”

—En el texto hay una historia de amor que corre paralela al drama que se relata. ¿Ha recibido un tratamiento especial?

—“Está más destacada de lo que a priori se puede pensar. Sobre todo en alguna escena puntual y en lo referente a los celos de Adriana, la entretenida, provocados por la existencia del mito que David alimenta y que es Melania de Salignac (una ciega famosa, al parecer muy integrada para su época), a quien David no conoció nunca. David adopta el cuerpo de Adriana, pero sustituye su personalidad por la de la Melania que sueña.”

—Antes rozábamos el tema de la profundidad de los personajes, el problema de tratarlos y conocerlos en profundidad y hacerlos aparecer con todas sus contradicciones.

—“Sí, esa es nuestra intención y por ello trabajamos. La priora, por ejemplo, hemos intentado que sea un personaje distinto. Lucha entre su cometido como priora y las necesidades económicas que la acechan.



Un momento de los ensayos en el Teatro Español. (Foto: Ros Ribas).

Es una lucha entre el sí y el no. Está acosada por la falta de dinero y no se atreve a decidir, pero en el planteamiento de su imparcialidad hay un viso de intención, un deseo contradictorio.

Y por supuesto, Valindin. Es un explotador, un sinvergüenza que se hace el simpático, un gran simulador. Pero las cosas no son blancas o negras. La justificación de su vida es que el dinero irá a parar a las manos de su hijo, que es su gran obra. En el fondo es un ser humano al que la vida le pone en situaciones tan ambiguas como a David, que aparece como la otra cara de la moneda."

—¿Qué te gustaría que entendiera el público?

—“Que han visto una lucha titánica de unos seres, que son desecho de una sociedad, por intentar ser algo. Esto es lo que quisiera que vieran.”

TRABAJO EN EQUIPO

—Entre los nombres que trabajan en este montaje figuran algunos que ya han trabajado en otras funciones del Teatro Español. ¿Estáis planteando desde la práctica aquel deseo, muchas veces manifestado, de formar un elenco estable?

—“Es absolutamente necesario que se vaya creando un elenco estable, pero es difícil conseguir esto. Por lo menos, intentamos, si no trabajar en un coto cerrado, sí al menos hacerlo con una serie de perso-

nas familiarizadas con nuestra forma de trabajo.”

—¿Eso incluye al equipo de dirección?

—“Existe todavía demasiado respeto al director. Yo creo que el director es quien ha hecho una propuesta, procedente de su estudio antes de los ensayos. Pero estas ideas pueden y se deben discutir hasta llegar a un acuerdo. Si se llega, se pueden variar muchas cosas. Es necesario que el equipo funcione.”

—Tú eres profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. ¿Has contado con nuevos actores?

—“Y no sólo con los procedentes de la escuela. En total, las nuevas generaciones suponen el 20 % del elenco. Empezando por las ayudantes de dirección y siguiendo por los actores; el tercer papel femenino está hecho por una chica de la escuela y el otro por una del laboratorio (*). No hacen papeles de gran responsabilidad, aunque sí de cierta responsabilidad, pero casi todos los nuevos son gente salida de las escuelas de teatro. El mismo Juan Gea, que ya tiene experiencia y nombre, es un actor de escuela.”

—¿Resulta más fácil trabajar con actores procedentes de las escuelas, a los que se supone una formación?

—“Por un lado sí. El actor de escuela sabe enfrentarse con una forma de trabajo, sabe qué hacer con un personaje, pero le falta, cómo te diría, la profesión. Tiene que ir encontrando la manera de enfrentarse

con el público, con otros compañeros, es decir, le falta el oficio.”

La conversación con Miguel Narros se aleja ahora por otros derroteros para concluir en la necesidad de crear un verdadero público teatral, recuperar tal vez a esas generaciones, las del 68 para acá, a las que Narros considera ajenas al teatro, al menos, al teatro de la palabra que el director del Teatro Español sigue considerando fundamental.

—“Sí. La palabra es fundamental en el teatro. Después de las incursiones en un teatro visual, que ha venido siendo casi la norma de los últimos años, se vuelve en todas partes al interés por la palabra. Incluso se aborda el problema desde otros puntos de vista. Acabo de venir de Francia y he visto algunos espectáculos en los que casi se deletrea, el texto aparece silabeado, para intentar acercar el concepto literario. Se está llegando a desechar los matices, para que la palabra llegue de otra forma. Nosotros queremos dar importancia a la situación, a la justificación de la palabra. Esto es un trabajo que debería estar en el CNTE, que de pronto la palabra adquiriera otro valor más evolucionado, otro ritmo, otra musicalidad, otro significado...”

(*) Se refiere al laboratorio de teatro dirigido por William Layton y José Carlos Plaza.



Grabado de 1771, que inspiró
a Antonio Buero Vallejo,
"El concierto de San Ovidio"

Regresar a Buero Vallejo no es, como pudiera suponerse, un retroceso en el tiempo ni una mirada sobre el pasado, sino más bien una aventura en la que no está ausente el aliciente del descubrimiento.

El teatro, con su vida efímera, permite despertar el interés de los nuevos espectadores por aquellos sucesos que les llegan envueltos en la recomendación y el consejo de sus antecesores. El teatro no es sólo un libro que se abre, sino un hecho vivo, irrepetible, tanto que cuanto se pretende crear de nuevo resulta siempre diferente. Algo así pasa con algunos de los mejores textos de Buero Vallejo, entre ellos "El concierto de San Ovidio" que ahora se recrea en el Teatro Español. Para muchos de los nuevos espectadores, será sin duda un descubrimiento. Es también el primer paso, desde un teatro público, hacia la revisión de una dramaturgia hecha de rigor, de honestidad y de continua indagación. Un teatro que se ha querido escribir como una meditación sobre la historia reciente de España y que aún, esperamos que por muchos años, continúa ofreciendo su ración de luz y de esperanza.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música