

## EL TEATRO DE BUERO VALLEJO

La labor dramática más relevante de la postguerra ha sido seguramente la llevada a cabo por Antoni6 Buero Vallejo. La peripecia biogr6fica resulta en su caso especialmente iluminadora a la hora de revisar su obra. Naci6 el d6a 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, donde transcurrieron los a6os de su infancia y adolescencia. Pronto manifest6 una vocaci6n por el dibujo que fue alentada por su padre, militar con graduaci6n de capit6n. Realiza sus estudios de bachillerato entre 1926 y 1933. Sus aficiones de adolescente se reparten entre el dibujo y la literatura, especialmente la dram6tica. Los autores favoritos (y que influir6n m6s tarde en su teatro) son: Gald6s, Ibsen, Bernard Shaw y los del 98. En 1934, su padre es destinado a Madrid, adonde se traslada Antonio con su familia. Hasta el a6o 1936 cursa estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y asiste como espectador al panorama cultural de la capital, de una altura y brillantez s6lo comparable a la del Siglo de Oro. Al estallar la guerra, y tras la negativa de su familia a su prop6sito de alistarse como voluntario, Buero trabaja en el taller de propaganda pl6stica de la F.U.E., hasta que es movilizado y destinado a un batall6n de infanter6a.

El final de la guerra le sorprendi6 en Valencia y, seg6n 6l mismo relata, «nos detuvieron a todos los que est6bamos en la estaci6n. Ya hab6an salido varios trenes, pero el nuestro no sali6». (Un tren que no se puede tomar y una estaci6n similares encontramos en *El tragaluz*.) Seguir6an el campo de concentraci6n, la condena a muerte por «adhesi6n a la rebeli6n» en Madrid, conmutada ocho meses despu6s, y su peregrinar por diversas c6rcelos. En la primera, la «Conde de Toreno», de Madrid, traba amistad con Miguel Hern6ndez. En 1946 sale en libertad condicional. A fines de ese mismo a6o, y tras haber intentado volver a la pintura, Buero escribe *En la ardiente oscuridad* y al a6o siguiente *Historia de una escalera*, obras que presentar6 al premio Lope de Vega, convocado por el Ayuntamiento de Madrid, tras quince a6os de suspensi6n, en 1949. La segunda obtendr6 el premio, quedando la primera entre las finalistas. *Historia de una escalera* es estrenada en el Teatro Espa6ol, y ese mismo a6o, en el mismo teatro, se estrena la pieza en un acto *Las palabras en la arena* como finalista (y luego ganadora) del premio convocado por la Asociaci6n de Amigos de los Quintero.

As6 comienza la carrera de Buero como dramaturgo, jalonada hasta hoy por los siguientes estrenos: *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sue6os* (1952), *La se6al que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953), *Madrugada* (1953), *frene o el tesoro* (1954), *Hoy es fiesta* (1956), *Las cartas boca abajo* (1957), *Un so6ador para un pueblo* (1958), *Las meninas*, (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *Aventura en lo gris* (1963), *El tragaluz* (1967), *La doble historia del doctor Valmy* (1968), *El sue6o 4e la raz6n* (1970), *Llegada de los dioses* (1971), *La fundaci6n* (1974) y *La detonaci6n* (1977), a las que habr6a que a6adir *Mito*, texto en verso para una 6pera, publicado en 1968 y todav6a sin estrenar. Desde 1971, Buero es miembro de la Real Academia Espa6ola.

No ser6a objetivo negar la enorme importancia del estreno de *Historia de una escalera* «como primer drama l6cido, verdaderamente *fundamental*, del teatro espa6ol de postguerra», como ha escrito R. Dom6nech, que encuentra su m6s alta significaci6n, adem6s de en «su impl6cita denuncia de unas injustas condiciones sociales de vida» (subrayamos *impl6cita*) y su «intento de aunar y trascender algunas importantes l6neas dram6ticas anteriores (el sainete, el teatro de Unamuno)», en cuanto supone «la restauraci6n de *lo tr6gico* en nuestros escenarios». (Las formas de denuncia o de cr6tica, el car6cter tr6gico y la estructura dram6tica son tres cuestiones centrales en el estudio del teatro de Buero.) Sin embargo, la importancia hist6rica de este primer estreno nos parece deber m6s al panorama, an6mico y fr6volo hasta l6mites increíbles, del teatro de la d6cada anterior que al valor mismo del drama, escaso en nuestra opini6n y, en todo caso, inferior (sin que nos extra6e) a la obra del mismo autor no premiada en el concurso. Si atendemos a la evoluci6n tanto del drama europeo como del espa6ol (con las obras *ah6* de Valle y Lorca), el «realismo» de *Historia de una escalera* se nos presenta como regresivo desde el punto de vista teatral, anterior a la batalla antinaturalista de la primera mitad del siglo. Ni su «mensaje» ni su lenguaje, por otra parte, poseen la originalidad o profundidad que permitieran ver en ella otra cosa que una primera cristalizaci6n, algo tosca, de elementos del universo dram6tico de Buero, que se plasmar6n con m6s acierto en obras sucesivas (as6, por ejemplo, el tema de la aspiraci6n humana a la felicidad). Bastaba una obra digna, que hablaba en serio de cosas serias y reales, para constituir un acontecimiento en la escena espa6ola de 1949.

Es en la segunda obra de Buero, *En la ardiente oscuridad*, donde encontramos las bases y las claves de su teatro futuro: el intento de abordar conjuntamente, en una

síntesis totalizadora de lo humano, los conflictos sociales y existenciales, partiendo del estudio del individuo tras el que se dibuja (siempre a un nivel más o menos implícito) un estudio de la sociedad; en íntima conexión con el doble fondo temático, la superposición de una estructura simbólica a la construcción «realista» primaria; de forma más particular, la utilización de una tara física, la ceguera en este caso (como símbolo de las limitaciones humanas), repetida en *El concierto de San Ovidio* y *Llegada de los dioses*, la sordera (*El sueño de la razón*) o la locura (*El tragaluz*); la oposición significativa entre personajes (Ignacio-Carlos), particularmente del sentido «contemplativos»-«activos». También en lo que se refiere a técnica teatral se apuntaba ya en esta obra el procedimiento que Doménech denomina «efectos de inmersión», y que es consciente y profusamente utilizado en las producciones más recientes del autor. Así lo explica él mismo:

Me refiero al apagón del tercer acto. Se trataba de un apagón en todo el teatro, sin justificación realista, gracias al cual se lograba introducir al espectador en la atmósfera dramática de la ceguera. Se trataba, pues, de un efecto de participación del público. [...] Esta reintegración del público en el espectáculo, por cuyos fueros se vuelve ahora, fue lo que yo intenté en solitario no ya en España, sino quizás en todo el teatro europeo de los años cincuenta.

La acción de la obra se sitúa en «un moderno centro de enseñanza» para ciegos, en el que se ha conseguido crear una situación de felicidad y alegría sobre la base de evitar el enfrentamiento con la realidad de la ceguera. El conflicto surge con la llegada de un nuevo alumno, Ignacio, que se rebela contra la mentira sobre la que se asienta el falso clima de bienestar oficial del Centro, a la que opone la terrible verdad de la ceguera de todos y la necesidad de alcanzar la imposible luz, símbolo de lo absoluto, aspiración en que se fundamenta el carácter trágico de la obra. «Puede que la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión [...]» dirá Ignacio. Su oponente, Carlos, alumno modelo y eficaz «colaborador» del Centro, terminará matándolo cuando la actitud de éste amenaza con subvertir el «orden» de la institución.

CARLOS. [...] Muerto Ignacio, sus mejores amigos le abandonan; murmuran sobre su cadáver [...] respiran como si les hubiesen librado de un gran peso. ¡Vuelve la alegría a la casa! ¡Todo se arregla!

Sin embargo, en el centro mismo de la concepción trágica de Buero se encuentra la esperanza. Ignacio mismo dice en una ocasión: «Nadie sabe lo que el mundo puede reservarnos; desde el descubrimiento científico... hasta el milagro.» Y, lo que es más significativo, al final de la obra, Carlos, solo con el cadáver de Ignacio, dice junto a la ventana estas palabras, últimas que oye el espectador de la obra (a quien van dirigidas) y cuyo sentido simbólico se transparenta:

CARLOS Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales... (*Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal.*) ¡Al alcance de nuestra vista! si la tuviéramos...

Para Buero, en sus palabras «toda tragedia, por desesperada que parezca, postula unas Euménides esperanzadas o liberadoras [...] plantea la esperanza de que el hado fatídico se disuelva (por el ejercicio del albedrío y la reflexión entre otros modos) [...] está exigiendo del espectador —por así decirlo— que escriba el miembro final, liberador, de una trilogía que no existe».

Con razón ha rechazado Buero las clasificaciones que se han propuesto de su obra. Lo simbólico y lo realista, lo existencial y social, que a veces han servido de criterios para una división bipartita, aparecen efectivamente superpuestos en sus obras. Si se podría hablar, en la producción que sigue a la obra «fundamental» que se acaba de comentar, del predominio de un clima neosimbolista en las cinco obras que estrena entre 1952 y 1954 así como, posteriormente, en *Aventura en lo gris* y de una vuelta a los ambientes más realistas, emparentados con el de su primera obra, en las estrenadas los años 56 y 57, que se desarrollan, respectivamente, en la azotea de un edificio madrileño humilde y en el interior del modesto piso de una familia de clase media. La tarea del dramaturgo consiste, según Buero, «en la búsqueda de la verdad y en la denuncia de los males de la sociedad» y sus obras pueden efectivamente verse como un proceso crítico a la realidad española. Frente a las evidentes dificultades con que chocaba un intento de este signo en los años en que tiene que escribir, Buero asume una actitud «posibilista en el buen sentido de la palabra» que le permite estrenar, aunque no sin dificultades (cinco meses y medio tuvo que esperar la aprobación *El sueño de la razón* y siete años *La*

*doble historia del doctor Valmy* desde su estreno en Inglaterra hasta llegar a los escenarios españoles).

Desde esta óptica (sin entrar en el comentario y, menos, en el juicio de tal actitud) el recurso a las claves y construcciones simbólicas puede verse, sin merma de sus motivaciones estéticas y sus más profundas significaciones, como un medio de eludir el obstáculo de la censura, de «decir sin decir». En esta especie de «huida» o distanciamiento estratégico de la realidad en cuestión precisamente para cuestionarla, Buero encuentra la Historia, en 1958, con *Un soñador para un pueblo*, que abre un nuevo ciclo de obras ambientadas en el pasado y centradas en situaciones y personajes históricos que permiten establecer un paralelo (y por tanto, una conexión) con el presente. Los significados no se agotan, claro está, en esta «proyección», sino que Buero localiza en sus personajes los conflictos existenciales propios de su universo dramático y la referencia simbólica, siempre presente, ofrece resquicios a interpretaciones más amplias y hasta metafísicas. Los sucesos en torno al motín de Esquilache sirven de marco al drama de este «soñador» (de la estirpe de los héroes «contemplativos») que es el ministro ilustrado de Carlos III, representante de una concepción progresista que, en nombre de la razón, se propone rescatar al país de la postración y el oscurantismo en que se encuentra. Paradójicamente, el pueblo para el que trabaja (pero con el que no cuenta) se alza contra él en nombre de la tradición, hábilmente manipulado por intereses reaccionarios y turbias ambiciones políticas, derrocándolo. Personaje clave en la dimensión simbólica de la obra nos parece Fernandita, criada de Esquilache, a la que, circunstancialmente, le toca vivir cerca de él los acontecimientos históricos. No resulta difícil ver en ella al final, debatiéndose ante Esquilache contra su amor por Bernardo, la imagen misma del país:

FERNANDITA. He tratado de olvidarlo, de aborrecerlo. El representa toda la torpeza y toda la brutalidad que odio. ¡Es como el que mató a mi padre! ¡Y yo he querido salir de esa noche, de ese horror... y no puedo! ¡Yo he querido curarme con un poco de luz, con un poco de piedad! ¡Huir hacia su merced y hacia todo lo que su merced representaba! ¡Huir de ese infierno de mi infancia aterrizada y asqueada por el asesinato! ¡Y no puedo!... (*Estalla en sollozos.*)

ESQUILACHE. (*Musita.*) ¡Dios mío!

FERNANDITA. Intenté olvidarlo con Julián. Pero no era posible... Y al fin... me pareció que un sentimiento nuevo y más grande me llenaba las entrañas... Una ternura nueva, limpia... hacia un anciano bondadoso, triste, solitario... Y esa ternura no ha cesado... Pero ¿qué puede contra este demonio que me habita? (*Esquilache suspira.*) Y ahora está ahí, abajo. Es el enemigo de los dos. ¡Viene por los dos!... ¡Y nos vencerá!

ESQUILACHE. (*Se acerca.*) Escucha, hija mía...

FERNANDITA. ¡No me toque! (*Retrocede.*) ¡No me diga nada! Todo está perdido y yo... ¡No puedo más! (*Se vuelve y llega, rápida, a la puerta de la derecha, que abre.*) ¡No puedo más!

Así cobra sentido la escena final, que, al igual que en otras obras (lo que consideramos manifestación o consecuencia de una de las limitaciones más graves de su dramaturgia), funciona como una especie de colofón o «añadido» que explicita el *mensaje* del autor, en este caso decididamente esperanzado. Fernandita, que no «puede» seguir a Esquilache en el destierro a su tierra italiana, cruza la plaza y se encuentra a Bernardo:

BERNARDO. Si me buscabas, aquí me tienes. Te dije que serías mía y ahora te digo: ven conmigo. (*En la fisonomía de Fernandita se dibuja una tremenda lucha. El la toma de un brazo con brusca familiaridad.*) ¡No lo pienses! ¡ Soy yo quien te lo manda! (*Fernandita se desprende bruscamente y retrocede, turbadísima, denegando mientras lo mira con ojos empavorecidos.*) ¿Que no?

(*Ella baja la cabeza y da unos pasos. Bernardo, chasqueado, da un paso tras ella. Fernandita se vuelve y le envía una dolorosa mirada, en la que se evidencia una definitiva ruptura.*)

FERNANDITA. Adiós, Bernardo.

Sobre la personalidad de dos pintores españoles y su tiempo (Velázquez en *Las meninas* y Goya en *El sueño de la razón*) construye Buero los dos dramas siguientes de este ciclo «histórico», al que pertenece su última pieza estrenada hasta hoy, *La detonación*, que gira en torno a la figura de Larra. Próximo a este grupo se encuentra el que consideramos más perfecto de los dramas de Buero, *El concierto de San Ovidio*, en cuanto construido sobre acontecimientos históricos del pasado. En él logra Buero la más acabada armonización de cuantos elementos integran su universo dramático. Nueva obra «de ciegos», articula con la máxima coherencia los planos simbólico y realista, el

intenso conflicto existencial y humano y su significación social y política de particular amplitud, con el planteamiento del problema de la explotación del hombre y la lucha de éste por su libertad. Desde el punto de vista formal consigue su más equilibrada integración del componente estético sustancial, realista siempre, con elementos no realistas, próximos al grotesco y la distanciaci3n.

Entrando en el aspecto crítico más interesante desde el punto de vista teatral, el de «situar» su obra dentro de las coordenadas estéticas y técnicas de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo xx, surge la imputaci3n de «atrasado» al teatro de Buero. El mismo se ha defendido de ella sosteniendo que si bien, como es evidente, su obra no es vanguardista, se puede ver conectada con la de autores como Sartre y Camus en sus inicios o Arthur Miller en la etapa posterior de los dramas históricos. Refiriéndose a este último, escribe:

No hay más modernidad en su estilo que en el mío [...] Ciento que ni él ni yo, éramos Ionesco. Pero de ahí a deducir que estábamos anticuados va un abismo.

Ya en este teatro histórico había, según él mismo, «una modernidad técnica no suficientemente comentada»; pero es sobre todo en su más reciente producci3n en la que se percibe una preocupaci3n especial por las innovaciones formales, centrada en torno a la cuesti3n de la «participaci3n».

Y en mis últimas obras reincido en los problemas de participaci3n que siempre me han preocupado, mediante desarrollos técnicos premeditados de ese problema [...] no se trata de una participaci3n física, como la que intentan algunos teatros vanguardistas. Cierto. No soy fervoroso de la misma porque casi siempre yerra por exceso [...] Atacan el problema de un modo excesivamente radical, brutal, si se me permite la expresi3n. De lo que hay que tratar —a mi juicio— es de reinteriorizar psíquicamente al público, al menos con una participaci3n primariamente psíquica. Si además es física, miel sobre hojuelas [...]. Yo ensayo una participaci3n psicofísica, de un modo que no me parece que sea muy anticuado ni falto de originalidad, ni siquiera allende los Pirineos. El Goya de *El sueño de la raz3n* es sordo; se oye solamente a sí mismo, y el público está sordo con él. El muchacho de *Llegada de los dioses* es un ciego; su figura me sirve para ampliar y metodizar el efecto de participaci3n de *En la ardiente oscuridad*, que se daba sólo un momento en el tercer acto de la pieza. Cuando el muchacho está en escena, el público está ciego con él, presencia sus imaginaciones. El efecto llega a convertirse en la clave entera de la obra.

La siguiente pieza, *La fundaci3n*, repite el recurso. El público «ve» la realidad escénica a través de la fantasía del personaje principal, Tomás, que no acepta su situaci3n de preso y ha transformado en una lujosa y moderna «instituci3n» imaginaria la sórdida cárcel en la que permanece recluido. A medida que en su mente se va imponiendo la realidad, el público irá asistiendo a la metamorfosis del conjunto escénico, desde los decorados y los trajes de los personajes hasta las actitudes y las palabras de éstos. Junto a estos denominados «efectos de inmersi3n» es patente también en Buero su estudio, con intenciones innovadoras, del espacio escénico. Ambas líneas se entrecruzan en esta obra.

Frente a la opini3n de algunos críticos, nos inclinamos a considerar fracasado este experimento formal, loable, sin embargo, como tal experimento, y a postular una cierta ingenuidad teatral en nuestro autor. Desde luego, estos «efectos», sobre la escena, para la que están concebidos, nos han parecido funcionar en ocasiones en sentido inverso al pretendido, «extrañando» y no interiorizando al público. Bien es verdad que Buero no ha tenido la suerte de un Chejov, por ejemplo, y sus obras son generalmente llevadas a la escena con una fría, respetuosa y mediocre fidelidad al «libreto», que en nada las favorece. Lo cierto es que ni en lo referente al espacio escénico se puede señalar una sola aportaci3n verdaderamente «revolucionaria» ni creemos que los «efectos de inmersi3n» pasen a la historia de la teorí y práctica de la participaci3n teatral, como han pasado las concepciones de Artaud, Brecht o Pirandello, por ejemplo.

Sin entrar en una discusi3n en profundidad de las razones en que puede sustentarse el escaso acierto con que en la práctica se plasma un procedimiento teóricamente, en principio, tan sugestivo (en sus mejores obras, *El concierto*, *El tragaluz*, *Las meninas* no lo utiliza), no será sin provecho una breve reflexi3n al respecto. Esta forma de «identificaci3n» del espectador con el «punto de vista» de un personaje es muy

frecuentemente utilizada en el cine (cuando la cámara «es» el ojo de un personaje como tantas veces ocurre en el género policiaco, por ejemplo). La narrativa literaria hace un abundante uso también de este «perspectivismo», integrándolo con la misma eficacia que el cine. Puede decirse que ambas «artes» tienen en común la presencia *necesaria* de un elemento formal de la máxima importancia en el orden estructural: el llamado «narrador», la virtual «persona» que cuenta la historia, el «yo» (explícito o no) en que se sustenta el «discurso», esto es, la cadena de imágenes o palabras que constituyen la película o novela. El procedimiento que venimos comentando consiste así en hacer coincidir a este «narrador» con alguno de los personajes de lo narrado. La obra teatral, por el contrario, nos parece definirse por la obligada ausencia de todo «narrador». Tal vez por este camino puedan ahondarse las raíces de las dificultades con que una forma de participación como la pretendida por Buero se encuentra en el teatro, donde existe una «distancia» irreductible entre el espectador y el mundo de la escena, que se despliega ante él sin intermediario (cámara o «persona») posible y al que, por tanto, tiene que asistir desde su propia perspectiva y ve con sus mismos ojos.

En definitiva, se puede valorar en Buero al creador, no de una dramaturgia nueva, pero sí de una importante obra dramática, la de más peso en el teatro español de la postguerra. Aunque posterior cronológicamente, su obra supone, desde el punto de vista estético (y quizás ideológico), un retroceso respecto a las de Valle-Inclán y García Lorca. Obras como *El público* o cualquiera de los esperpentos son incomparablemente modernas, atrevidas, «vivas» en relación con la más reciente de Buero. En *La detonación* se ponen en escena los recuerdos e imaginaciones que pasan por la mente de Larra en los instantes anteriores a su suicidio. Las imágenes de su vida privada, del ambiente político y literario de la España dramática que le tocó vivir, desfilan por su mente y ante los ojos del espectador en pretendido desorden y estilo fantasmal, mucho más patentizado en alusiones verbales o escenográficas que plasmado en la estructura dramática de la obra. La «ingenuidad teatral» de nuestro autor nos parece manifestarse aquí en la utilización del juego de ponerse y quitarse máscaras los personajes con un sentido similar al que dio O'Neill en *El gran dios Brown* al mismo procedimiento, usado por él más sistemática y justificadamente y, claro está, antes, pero al que se puede también acusar de ingenuidad (basta considerar cómo Shakespeare logra transmitir al público magistralmente los distintos niveles de enmascaramiento o desnudez de las palabras-y las actitudes sin necesidad de recurrir a máscaras, sino a través de las acciones y palabras de los mismos personajes)

El teatro intelectualizado de Buero, por otra parte, junto a la tradición de toda la rama dramática «social» procedente del venerable tronco ibseniano, peca con frecuencia de esquematismo en la construcción de los personajes, cuya «vida propia» se sacrifica en aras de su significación simbólica en el nivel sociopolítico. Este «défecto» se puede considerar como tal en cuanto Buero no abandona en ningún momento la forma «dramática» (aristotélica) del teatro, como hace Brecht, creando una forma nueva, la «épica», dentro de la cual este tratamiento del personaje es funcional y no la manifestación de una deficiencia. Por cierto que en sus experimentos sobre la participación puede advertirse un diálogo (o una contestación) no solamente con la vanguardia sino también con Brecht y sus «efectos de distanciamiento».