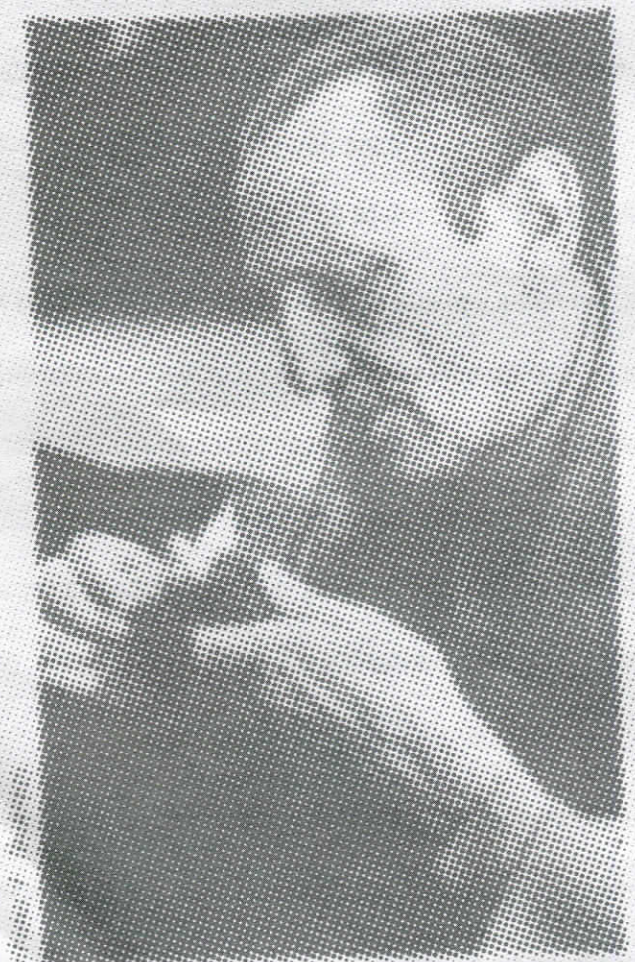


EDUARDO GUERRERO DEL RÍO  
Doctor en Literatura

# ANTONIO BUERO VALLEJO

por siempre\*



“Leer a Buero después de haberle visto y oído no sólo es atractivo, sino necesario. Buero es profundo en significaciones éticas, intrincado en sus planteamientos, respetuoso en el tono de sus respuestas. Es testigo de una época y da fe de ella. Pero su reflexión no es nunca temporal. La experiencia trágica del hombre es desgraciadamente antigua. Buero se pregunta y nos pregunta, una y otra vez, hasta cuándo va a durar la tensión de ese carisma doloroso” (1).

Esta cita la leí momentos después de haber entrevistado a Antonio Buero Vallejo, y reflejaba exactamente la impresión que tuve en esa hora de conversación en torno a su dramaturgia, sólo que en este caso el fenómeno era inverso: “hablar con Buero después de haberle leído y estudiado es necesario”.

**Si hablásemos de una dramaturgia en Antonio Buero Vallejo, ¿cuál sería el fin último de ésta?**

Ésas son preguntas muy difíciles de contestar. Dudo mucho de que haya escritores que sean capaces de contestar a esa pregunta, aunque muchos la contesten, pero inevitablemente violentando la realidad, forzándola, y, en suma, empequeñeciéndola. Seguramente son muchos los fines últimos que una dramaturgia puede tener, aunque sea la mía y a mí me cueste trabajo escoger y señalar concretamente esto, pero, tal vez, podría decir que me preocupan como fines últimos mantener, intentar, una exploración en los aspectos trágicos de la vida humana, a través del hombre interior y del hombre exterior, el hombre enfrentado consigo mismo y el hombre enfrentado con su sociedad, con su intimidad interior, según los casos. Todo ello, mediante el vehículo del teatro, que en mi caso concreto pretende, como es natural, formas propias, que no sé hasta qué punto se pueden considerar como originales, pero que procuro que lo sean. Esto sería quizás la respuesta menos imprecisa ante esta pregunta.

**¿Encuentra válida la afirmación de que el teatro es un vehículo de compromiso social?**

Sí, pero a condición de que sepamos concederles a las palabras toda la amplitud que poseen. El arte es un vehículo de compromiso social, pero no es una cosa inventada por el hombre para un compromiso social. Es a mi juicio una necesidad íntima del ser humano, experimentada por éste desde que aparece en la prehistoria como tal ser humano y que, como ser natural, ante los problemas concretos de las sociedades humanas de su imperfección o de su perfectibilidad, se interesa forzosamente por ello y los asume. Los asume, naturalmente, desde ángulos de decisión muy distintos, según el talante de cada artista, según la procedencia social a que pertenecen o bien a sus actitudes sociales que asume a sí mismo, y todo ello le lleva evidentemente, en muchas ocasiones, a

un compromiso social. Diríamos, incluso, que en todas, lo mismo si él tiene o no tiene conciencia de ello. Pero, insisto, este compromiso social, aunque muchas veces puede adoptar la forma o el aspecto de una misión conscientemente adoptada por el artista, en muchas otras ocasiones no es así, es un compromiso que segrega la obra en sí misma y en el cual incluso el artista puede no haber pensado de manera muy concreta, y no por ello el compromiso social de algunas obras de arte, hechas de ese modo, es menor del de aquellas otras que han sido hechas en una voluntaria o consciente voluntad de someterse a un compromiso social. De modo que el compromiso social existe e incluso podemos decir que existe siempre; es una de las condiciones definitorias de la obra artística, pero a condición de que entendamos que el compromiso social tiene muchas mediaciones, muchas maneras de ser entendido, pero no puede ser comprendido, como tantas veces por desgracia lo es, como un acto de servicio claro, evidente y significado.

**Me parece muy clarificadora su concepción de la tragedia, pues ahonda en aspectos sustanciales y permanentes. ¿Cree que su obra la podemos definir como "trágica", aun en los casos en que no sean tan definidos esos aspectos?**

Según. En la intención tal vez sí, en la realización nunca se puede asegurar, porque la realización de una tragedia es una faena artística de gran envergadura, que no siempre se obtiene, no siempre se consigue. Ahora bien, en el propósito sí; diría que toda mi obra, o al menos casi toda, salvo una o dos obras a lo sumo, y en éstas no está clara la cosa, ha pretendido de una u otra manera moverse en las coordenadas de una concepción trágica, la mía. Esta concepción trágica, según yo la entiendo, es una concepción que no necesita, y, al contrario, más bien repele, de limitaciones preceptivas, que puedan de alguna manera reducir las vías por las cuales el

hecho trágico puede ser abordado. El hecho trágico es muy amplio y muy complejo, de manera tal que incluso en muchas obras que pueden a primera vista no parecer tragedias, el último enfoque desde el cual el autor las ha hecho era, sin embargo, trágico, sólo que esto estaba soterrado, y la mayor parte de la gente podría no advertirlo. Sin embargo, el enfoque último, profundo, del autor ha podido ser tal. Pero la tragedia no es el imperio ineluctable del hado o del sino según se ha dicho tantas veces, sino algo mucho más complicado que no excluye ni mucho menos la resolución dialéctica de un conflicto humano, ni tampoco, por lo tanto, lo que podríamos llamar, en el lenguaje vulgar, de los mass media, un final feliz, como no estudia ni siquiera los acontecimientos ilustres de grandes tragedias de la antigüedad y del presente, que no excluyen el final feliz, quiere decir que el acontecer de lo trágico es una forma muy concreta, con muchas facetas, y que todas ellas, sin embargo, contribuyen y se confirman dentro de lo que podemos entender como un entendimiento trágico de la vida humana. Desde ese ángulo y desde ese concepto, tan amplio como se ve, yo estimo que sí, que la totalidad prácticamente de mi teatro puede entenderse como un teatro trágico.

**¿Cree que el problema de la tragedia moderna, tal como lo entendió Camus, es un problema de lenguaje?**

No y sí. Aquí también tenemos que tener mucho cuidado con las palabras, que todas ellas tienen dentro su gran trampa. Cuando hablamos de un problema de lenguaje propendemos a pensar ineluctablemente en la estructura y riqueza de la expresión propiamente gramatical y de palabras afortunadamente apropiadas para obtener un efecto bello. Desde ese punto de vista, que no es indiscutible por el gran arte, ni mucho menos, me parece que no es válido hablar de que el problema de la tragedia es un problema de lenguaje, si nos atenemos a este criterio reductor del lenguaje. Ahora bien, si entendemos tam-

bién, y es a mi juicio lo que se debe hacer, por lenguaje una concepción mucho más amplia de esto, una concepción en la cual no está solamente o al menos no está primariamente el aspecto de la belleza, riqueza y originalidad de la agrupación de palabras, sino que están también las estructuras dramáticas, los grandes planes estructurales de la obra, esos aspectos son también, a mi juicio, lenguaje y lenguaje de gran importancia; si nos atenemos a todos estos aspectos ampliadores del concepto de lenguaje, entonces claro que la tragedia puede ser un problema de lenguaje, pero, en última instancia, casi cualquier rama del arte es, asimismo, un problema de lenguaje. Para que se vea más claro lo que quiero advertir pondré un ejemplo: creo que se puede llegar perfectamente, con plena consecución, a una tragedia escénica, con eso que llamamos vulgarmente un lenguaje pobre, y ahora me refiero al lenguaje propio de las palabras. Con un lenguaje pobre o al menos aparentemente pobre, pero como es natural inteligentemente filtrado y creado por el escritor, una estructura rica y de alto significado humano, puede conseguir perfectamente una gran tragedia. Y viceversa: con un lenguaje bello, lleno de hallazgos, de expresiones metafóricas inesperadas, que sin embargo no iluminan en aspectos menos importantes, en lo cual dicho sea de paso los franceses son maestros en lo que podríamos llamar la gran retórica del lenguaje, pues bien con esa gran retórica del lenguaje, que por sí misma es muy válida y estéticamente muy positiva desde ciertos puntos de vista, no es forzoso conseguir una gran tragedia ni mucho menos. Bastantes escritores franceses, fundamentalmente llamados por su estilo digamos nacional a esta forma de literatura, se han apoyado mucho en la belleza del discurso lingüístico, porque en eso están particularmente bien dotados. Y en el teatro, concretamente, han conseguido, mediante este estilo, obras muy valiosas, pero aunque ellos las consideraban tragedias, en mi modesto entender rara vez lo son. Al con-

trario, diríamos más bien que se apoyan en ese punto fuerte de su estilo, que es el discurso lingüístico, tal vez porque la intención, la intuición de los grandes aspectos de la vida humana se les escapan un tanto. Por eso, inevitablemente un tanto siervos en Europa entera y en España de manera muy particular de la cultura francesa, hemos propendido a utilizar un poco como normas generales las mismas que ellos promovían como normas de literatura, y, en ese sentido, el bello lenguaje, o el rico, o el inesperado lenguaje del discurso, la gran retórica gala, ha pasado a ser un poco como lugar común, condición sine qua non, para la gran tragedia. Pero esto no es así. Un lenguaje mazorral, que llega a ser incluso leído con veneración, como lo es en más de una ocasión el de Unamuno (no olvide que ha escrito obras como "El otro" y algunas otras que en lo que se refiere a la autenticidad trágica llegan bastante más lejos que algunas de las grandes tragedias floridas de lenguaje de los escritores franceses). Valgan estos ejemplos para entender cómo comprendo yo este problema.

**Muchos de los personajes de sus obras son ciegos. Esto creo que es bastante significativo, ya que dichos personajes estarán en constante enfrentamiento con un mundo que les es hostil. ¿Qué valor le atribuye a dicho enfrentamiento? ¿Por qué cree que se produce?**

Aquí habría que volver un poco a esto que en la primera aproximación de definición yo aventuré de mi interés simultáneo por el hombre interior y el hombre exterior. Por supuesto, dicho sea de pasada, el hombre interior y el hombre exterior están, asimismo, penetrados el uno del otro y son interdependientes, pero para entendernos no está de más nunca diferenciarlos. Desde este punto de vista, los enfrentamientos de los ciegos, de los ciegos un tanto metafóricos y simbólicos de mi teatro, que no son exactamente ciegos reales ni pretenden serlo en algunas ocasiones, son enfrentamientos por un lado consigo mismo, pero por otro lado con la socie-

dad que los hostiga. Desde el punto de vista de la sociedad que los hostiga, el problema en alguna medida es obvio, es decir, hay una sociedad que no ha contado con ellos para construirse y como es natural esto crea un conflicto, una tensión entre ellos y la sociedad, que origina tragedias o soluciones difíciles. Ahora bien, recordando que existe el hombre interior tenemos que comprender, asimismo, que estos ciegos pueden también sentirse, y de hecho se sienten, decisivamente hostigados, no ya por una sociedad que los rodea, que también los hostiga por supuesto, sino, al mismo tiempo, por sí mismos, es decir, hay una contradicción viva y angustiada, un no estar realizados por sí mismos y muy a solas desde un punto de vista social, si no desde un punto de vista personalísimo, individualísimo; hay un sentirse no realizados como personas plenas por razones diversas. Algunas, como digo, son de un punto de vista social, pero otras no son exactamente de un punto de vista social, aunque puedan estar interpenetrados, y ese hostigamiento que produce en el ciego, para decir de una manera más general, en cualquier persona disminuida, ese hostigamiento que produce su disminución, su minusvalía, en contraste con el ideal de una realización personal completa que toda persona sensible, más o menos, lleva adentro, produce también un fuerte conflicto de tipo trágico, asimismo que puede considerarse como la hostigación que uno se infiere a sí. De modo que la hostilidad que los ciegos de mi teatro perciben es de doble cara; por un lado, es la que muy claramente les infiere la sociedad que les rodea y que les dificulta la vida y, por el otro lado, es la conciencia de una imperfección propia que los aqueja. Se podría argumentar que la conciencia de esa imperfección propia que los aqueja no sería tal si no estuvieran en una sociedad cuyos valores acusan esa imperfección como tal y que, por lo tanto, es en definitiva la sociedad la que en última instancia sigue siendo para ellos el factor de hostigación. Ello no nos impide el po-

der separar, diferenciar como problema particularmente distinto el de la hostigación del ciego consigo mismo, es decir, aunque el ciego pueda sentirse aquejado, angustiado, por una imperfección que le revela la sociedad en que vive, por el hecho de que el resto de la sociedad, en su mayoría, no la tiene, creo que sería inexacto decir que sólo esta causa social es la que produce la angustia y la sensación de inferioridad que el ciego puede sentir por su dolencia. No, aunque se trate de un ser social, no estoy hablando de un tipo robinsoniano, el ciego como en general cualquier disminuido, y no sólo físico sino también espiritual o mentalmente hablando, se reprocha a sí mismo, le duele en sí mismo esta disminución, por un lado por lo que ello puede tener de inferioridad en una sociedad en que en su mayoría no teme a su disminución, pero por otro lado porque hay una conciencia íntima, profunda en cualquier ser humano de lo que debe ser la perfección, independientemente de que los demás la impongan como norma o de que la vean o no la vean. Yo creo que esto es así, es decir, creo que el ser humano es un ser llamado a la evolución enriquecedora. Esto es íntimo, es propio de la especie y entonces esta vocación a la evolución enriquecedora, que adopta formas sociales, pero que en definitiva no procede sólo de ellas, es una constante de la vida humana, del hecho de existir como ser humano y que, por lo tanto, es una función enriquecedora en la cual los fallos, las dificultades, el escalón concreto en que nos encontramos nos aquejan como imperfecciones más o menos reales o relativas en unos casos, que nos distancian del propio ideal que somos capaces de alcanzar. Y esto se produciría incluso en un robinsón, ya como caso extremo, porque en un robinsón, aunque no tuviera a nadie a su alrededor, ese robinsón no se echaría a dormir y estaría buscando la manera de enriquecer y perfeccionar su vida cada vez más, industriando formas de facilitarla, mejorarla y de enriquecerla. Entonces el ciego como el cojo o el canceroso o el ex-

plotado, cualquier caso vale, vive angustiosamente en lo que tiene de incompleta su vida por razones sociales, pero también por razones individuales y la hostilidad, por lo tanto, es la hostilidad de los demás y la hostilidad de él mismo contra su vida.

**Si mencionamos como nota relevante la antinomia luz-oscuridad, ¿qué simbología le podemos atribuir?**

Naturalmente es una simbología elemental, clara y sencilla. Esto no lo he inventado yo: la simbología de la luz como algo positivo y de la oscuridad como algo negativo la encontramos muchos siglos antes. En más de una ocasión la oscuridad tiene su contrapartida y la luz también tiene su contrapartida, de manera tal que la oscuridad, que en sí es un mal, puede ser un mal y arrojarnos cosas positivas, si una determinada persona es capaz de sacar de ella lo bueno de lo malo. Algunos ciegos de mi teatro lo intentan y hasta se podría decir que lo consiguen. Ahora, en líneas generales, la simbología de la luz y de la oscuridad viene a ser como un gran mito humano, con plena vigencia a través del tiempo, y yo no he hecho más que seguirla como, antes de mí y después de mí, lo han hecho y lo seguirán haciendo.

**En relación a la obra "En la ardiente oscuridad" es interesante observar, desde un principio, el choque entre Ignacio y la institución para ciegos, que se va manifestando a través de pequeños indicios, tales como el uso desordenado de su indumentaria, el uso del bastón, sus actitudes hostiles, etcétera. Estas dos formas de vida disímiles entran en conflicto en el drama. ¿Hay en la obra una crítica abierta a las instituciones "benéficas" o al individuo que bajo un supuesto egoísmo se margina de ellas?**

No sé si la crítica es muy abierta, porque además tampoco me parece que sea función del arte ser demasiado claro y demasiado abierto. Eso paradójicamente puede restarle fuerza en vez de aumentársela, pero, sí, claro que hay en el



seno de la obra una crítica y hasta se podría decir un manojo de críticas. Ahora bien, yo no las enfocaré exactamente de la manera apuntada. Cada una de las dos posiciones, por simplificar, la posición del niño rebelde más o menos ejemplificada por Ignacio y la posición de la institución más o menos ejemplificada por Carlos, tiene su cara positiva y su cara negativa, de modo que, qué duda cabe, el proyecto de vida de la institución, en líneas generales, es un proyecto positivo, es un proyecto pausable, porque trata de dar una vida decorosa y vivible a personas que de otro modo estarían pidiendo limosnas en las esquinas. Esto es positivo. Ahora bien, si para esto, como sucede en la obra, hay que erigir una institución que inevitablemente se apoya en cierto tópicos, en ciertos lugares comunes, en ciertas mentiras, para decirlo con claridad, que permitan la estabilidad de esa institución, ello conformará, sin duda, la cara negativa. Por el otro lado pasa lo mismo. Ignacio es un individualista rebelde que por el momento parece que lo único que quiere es destruir y mandar al garete a un esfuerzo que es bueno y es confortador para los compañeros de desgracia. Bueno, tal vez, pero eso tiene a su vez su cara positiva y yo diría que formidablemente positiva, porque Ignacio es por otra parte la persona que no se conforma con las estabilizaciones sociales incompletas o mendaces. Y como la estabilización social a la que le ha tocado llegar es incompleta y en parte es mendaz, Ignacio reacciona contra eso y hace ver a sus compañeros, o al menos lo intenta, que es un disparate conformarse con ese tipo de vida, que en realidad no es una verdadera vida. Pues bien, ello quiere decir, por lo tanto, que el papel de fondo que Ignacio está cumpliendo en la obra es acaso de todos ellos el más positivo.

**¿Podríamos calificar a David, protagonista de "El concierto de San Ovidio", como un idealista? ¿Lo es, en cierto modo, el dramaturgo?**

Ni al autor de la obra ni al personaje de

la obra se les podría considerar solamente como idealistas. Son ciertamente los dos, o sea, mi personaje y yo somos idealistas, porque ambos nos hemos atrevido a soñar con cosas de apariencia inalcanzable, pero que vienen a ser como unas estrellas que no guían. No somos sólo idealistas, sino en la medida que los dos somos capaces de corregir o de completar nuestro idealismo inicial con actitudes en la vida de relación perfectamente prácticas y, por lo tanto, tendientes a conseguir esas idealizaciones en las que hemos soñado. En mi caso personal, aparte de que yo pueda soñar con muchas cosas, soy un hombre sintonizado con la realidad y en la medida de lo posible a lo largo de mi vida y en mi presente he hecho y hago cosas o comparto tareas cotidianas. Mi personaje David, naturalmente, es un personaje de una tragedia y le pasan unas cosas que son trágicas y entonces ha soñado demasiado y quizás no ha sido capaz de convertir eso en una práctica más eficaz. Pero, podemos decir en su descargo que no ha sido por culpa suya. Las situaciones sociales en que se desenvolvía eran muy adversas para ello, y no por eso él dejó de idear, de discurrir cosas prácticas, que si se hubieran podido hacer a fondo como quería, serían también muy positivas para los ciegos, puesto que David es el hombre que es capaz de pensar que se podría hacer una orquestina en la cual les daría acompañamientos de la voz principal para sus compañeros y no limitarse, como quiere y hace finalmente el violinista que los alecciona, a una sola voz y a un solo tono para todos los instrumentos. David ha sido capaz de concebir que sí se puede realizar de otra manera, eso sí con más tiempo y con otras condiciones a las dadas. Entonces, David ha soñado, ha sido potencialmente capaz de compartir su sueño con algo que ya no era sueño, sino la puesta en marcha de un hecho práctico.

**En "Llegada de los dioses" se perfilan diversas hipótesis sobre la ceguera del protagonista. ¿Podemos hablar de un**

**drama abierto?**

Sí, tal vez, porque por lo menos, desde mi punto de vista, yo creo que en las diversas hipótesis que allí se perfilan todas se mantienen sobre algo real y frente a ello surgen varias posibilidades. La ceguera del protagonista tiene varios orígenes y no uno sólo.

**Es recurrente también la presencia en esta obra del tema de la pintura, al igual que en otras obras. Usted habla de "una previa formación visual". ¿Qué significación tendría ésta en la creación dramática?**

No tengo dudas de que mi primera afición por la pintura y mi primera vocación pictórica han tenido que acudir en gran parte de mi teatro. Ahora, no es forzoso que eso lo condicione de una manera total, porque evidentemente escritores que no han pintado nada y que no saben pintar, también han podido tener concepciones del teatro de tipo plástico. Quizás mi formación anterior haya podido, eso sí, llevarme al interés por ejemplo de incluir en algunas de ellas a pintores, algunas veces incluso a pintores históricamente conocidos y famosos, y dentro de ello pues también a hablar de algunos aspectos del arte pictórico. En todo ello sí puede haber influido, seguramente, mi anterior vocación.

**Otro hecho característico es la importancia en estas obras del llamado "hablante dramático básico" o "lenguaje de las acotaciones", lenguaje que adquiere valor en la captación total de la obra. Uno de dichos elementos es la música. ¿Cuál sería la intención al introducir aspectos sonoros en el drama, muchas veces en relación ascendente con la evolución del conflicto?**

Todas las artes aspiran a la música, como arte supremo. Una cierta concepción estética, por mi parte, que está persuadida de que por muy expresivo que sea y por muy resolutorio que sea nuestro lenguaje discursivo, que es en definitiva el que empleamos en la literatura, muchas de las últimas significaciones de

la vida humana y de los problemas humanos, no pueden ser exhaustivamente expresados por este lenguaje. En el arte hay algo inefable que hace que el lenguaje, cualquier lenguaje, pero concretamente el que empleamos, sea, por supuesto, un punto de arranque en la aproximación a nuestros grandes problemas, pero no un medio totalmente resolutorio. Por eso es por lo que una obra literaria grande, una gran novela por ejemplo, es una gran obra de arte no sólo por lo que nos dice sino por la inmensa cantidad de cosas que, sin decirlo, nos sugiere de manera más o menos vaga en muchas ocasiones, y toda esta atmósfera de sugerencias es la que nos completa y realmente nos acerca a la hondura de los grandes problemas que esa obra comporta, no solamente, no escuetamente en el lenguaje discursivo que en ella se enfrenta. Pues bien, si esto es así y se puede considerar como regla de todo arte, es decir que un arte no termina en su propia expresión, sino lo que hace es proponer esa expresión como trampolín de arranque, es evidente que en una obra de teatro aunque no tenga música esto se puede también, pero si tiene música esto puede suceder quizás mejor todavía; por consiguiente, mi afición a poner algunos elementos musicales concretos en ambientes determinados o como elemento fundamental de la trama es, naturalmente, por mi parte, una forma de acercamiento a este enriquecimiento expresivo que hace que el lenguaje propiamente tal, siempre insuficiente, se concrete y abra sus alcances.

**Hace cuatro meses en un periódico madrileño (enero de 1979) salió una información relativa a que Antonio Buero Vallejo habría finalizado su última obra teatral, "Tres en la noche". ¿Qué hay de cierto en ello?**

Efectivamente, pero el título estaba mal dado, porque en aquel momento se iba a llamar "Trío en la noche"; finalmente, tampoco se va a llamar así y creo que el título definitivo va a ser "Jueces en la noche". La he terminado hace pocos días

y ahora la estoy retocando, peinando, en fin, una labor muy ingrata y penosa, pero que se debe hacer por horario y por historias de éstas. La estrenaré probablemente en septiembre, y también da la casualidad de que en ella se utiliza de manera bastante abundante la música. Por esto, antes se llamaba "Trío en la noche", porque es realmente un trío musical, un trío de cuerdas.

(\* ) Mi primer viaje a España fue en 1979, becado por el Instituto de Cultura Hispánica para realizar unos cursos de licenciatura. En dicha ocasión, escribí una tesis titulada "El tema de la ceguera en la dramaturgia española: Antonio Buero Vallejo". Este acercamiento a la obra de uno de los más importantes dramaturgos españoles del siglo veinte, se vio complementado por una entrevista que le hice en su casa una dominical mañana de primavera. Por tanto, la publicación de la misma en este número especial sobre teatro español tiene por objeto rendirle un homenaje a este "personaje del teatro", fallecido recientemente en Madrid.

1 Llovet, Enrique . "Antonio Buero, sobre el papel". El País, "Arte y Pensamiento», domingo 20 de mayo de 1979, p. VIII

