

Como citar:

Ciurans, E. (2018). El centenario de Antonio Buero Vallejo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 53-69.

## EL CENTENARIO DE ANTONIO BUERO VALLEJO\*

### ANTONIO BUERO VALLEJO'S CENTENARY\*

Enric Ciurans\*\*

*\*\* Doctor en Historia del Arte. Profesor agregado y Secretario Académico del departamento de Historia, Universidad de Barcelona. Barcelona, España.  
E-mail: ciurans@ub.edu*

#### RESUMEN

En 2016 se cumplió el centenario del nacimiento del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo. El artículo trata de ofrecer una visión panorámica de su trayectoria incidiendo especialmente en la actualidad de las principales obras, y la necesidad de recuperarlas para el repertorio contemporáneo.

#### PALABRAS CLAVE

Teatro español, franquismo, realismo, repertorio.

#### ABSTRACT

In 2016 the centenary of the birth of Spanish playwright Antonio Buero Vallejo is met. The article seeks to provide an overview of his career today with special emphasis on major works and the need to recall them to the contemporary repertoire

#### KEY WORDS

Franquism, realism, repertory, Spanish theater.

---

\* Recibido: 10 de julio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

La obra dramática de Antonio Buero Vallejo (1916-2000) constituye una de las aportaciones más interesantes, sólidas y perdurables del teatro español del siglo XX. Al llegar al centenario de su nacimiento nos proponemos ofrecer al lector un breve recorrido por su obra dramática, analizando algunas de sus obras más importantes, con el objetivo de situarle como una de las grandes plumas del teatro español contemporáneo, que marcó toda una época, y que por una u otra razón está ausente de los grandes escenarios de nuestros días, a pesar de la validez y la actualidad de sus mejores dramas.

Nacido el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, su vida estuvo marcada por la Guerra Civil que le convirtió en un rebelde a las tropas nacionales del General Franco, cosa que le supuso una condena a muerte que le fue finalmente conmutada. Muchas de sus obras dramáticas sobrevuelan este tema que marcó toda su existencia. Pero no avancemos acontecimientos, y veamos cómo llegó a convertirse en un testimonio único y extraordinario de la España de la segunda mitad del siglo XX.

Más allá de los datos nos preguntaremos qué queda de su teatro, qué perdura de su extensa y compleja obra dramática que marcó una época. Buero Vallejo fue el jefe de filas del llamado Realismo de postguerra, un movimiento teatral con múltiples conexiones con el cine, la literatura y las artes plásticas, que llenó los escenarios españoles durante el franquismo, proponiendo alternativas a la consumada estupidez de los dramaturgos oficiales, refugiados en un catolicismo perverso y hostil a las

libertades democráticas. Enfrentado con el franquismo fue acusado, por algunos como Alfonso Sastre –sin duda, otro de los autores y teóricos mayores del momento–, de “posibilista”, en un momento histórico en el que muchos se debatían entre la lucha frontal, el llamado “teatro imposible” o por promover las pequeñas transformaciones del régimen proponiendo obras que pudieran ser aceptadas por la potente censura de la época. Sigiloso, utilizando un maravilloso juego de símbolos, el teatro de Buero emergió como una apuesta inteligente y sensible en medio de aquel momento histórico lleno de sombras.

El centenario de un autor tan fundamental para el teatro español contemporáneo pasó prácticamente desapercibido tal y como denunció el dramaturgo Ignacio García May (García May, 2016, p. 46), en un sentido artículo donde comentaba que con Buero no se había construido un *merchandising* sentimental como se había hecho con otros autores. Sea por el motivo que fuere, en 2016 la obra de Buero no fue recuperada, valorizada ni actualizada por la escena española.

## LA PINTURA COMO VOCACIÓN

Después de pasar la infancia en Guadalajara, ciudad de provincias próxima a Madrid, la familia de Buero Vallejo se trasladó a la capital española cuando el joven Antonio tenía 15 años. Al acabar el bachillerato, Buero se sintió profundamente atraído por el mundo de la plástica y se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudió dibujo. Por aquellos años la sociedad española vivía

los libres, convulsos y maravillosos años de la Segunda República, que terminaron de forma abrupta con el levantamiento militar del 18 de julio de 1936. El padre de Buero que era capitán de Ingenieros se sumó al Alzamiento del General Franco, y fue fusilado por el ejército republicano en los primeros meses de la contienda. De manera paradójica, el escritor se hallaba en las antípodas ideológicas de su padre, y era miembro del Partido Comunista, filiación que no abandonó nunca, y le costó ser detenido y condenado a muerte una vez terminada la guerra. En un primer momento fue confinado en el campo de concentración de Soneja (Castellón) y, al cabo de unos meses, le permitieron volver a Madrid donde debía presentarse obligatoriamente a las autoridades. El joven Buero desobedeció y, en consecuencia, fue detenido, juzgado sumariamente y condenado a muerte, iniciando una peregrinación por distintos penales del Estado. Durante su estancia en la cárcel recuperó su interés y vocación plástica, coincidiendo en un penal de Alicante con el poeta y disidente político Miguel Hernández, al que le hizo un célebre retrato, fijando su imagen para la posteridad. Miguel Hernández murió de tuberculosis después de negarse a ser tratado con penicilina a cambio de adular de su ateísmo, menos de un año después del retrato pintado por Buero.

Si contemplamos hoy aquellos dibujos observamos algunas características que se mantienen en su obra dramática. Buero pinta unos rostros serenos, cuando en la mayor parte de los casos, esos rostros – incluido el suyo, un autorretrato– son de unos presos condenados a penas severas por combatir al régimen dictatorial. Esa

serenidad se observa en la mayor parte de los personajes de sus obras dramáticas, que no se quejan, no se inmutan, pero sin embargo expresan con todas sus fuerzas su rechazo ante aquello que les oprime y condena.

Aquellos fueron años muy duros para el futuro escritor, y le sirvieron para conocer de primera mano la situación de represión que supuso el triunfo de las tropas franquistas: el absurdo de la reclusión, la privación de la libertad, la desesperación y la muerte para una parte de aquellos reclusos. Muchos de los temas aparecen de manera simbólica en piezas como *La fundación* o *En la ardiente oscuridad*.

La pintura estuvo muy presente en dos de sus obras capitales, *Las meninas* y *El sueño de la razón*. La contraposición entre el artista y el Rey que se plantea de manera paralela en los casos de Velázquez y Goya, ponía en escena el papel del arte en las sociedades que acusan un grave déficit de libertades. Y al mismo tiempo, transmitía el amor por la pintura, el gozo por estudiarla y comprenderla.

-

### UN CAMINO BIFURCADO: REALISMO Y SIMBOLISMO

Una buena parte del porvenir del teatro español contemporáneo se decidió en 1948 cuando Antonio Buero Vallejo recibió el premio Lope de Vega, que se volvía a convocar después de 15 años, por su drama *Historia de una escalera*, que se estrenó al año siguiente con puesta en escena de Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español de Madrid. El propio Luca de Tena, junto a Alfredo Marquerie, había

formado parte del jurado que otorgó el premio a un exconvicto a la pena capital por una obra en la que evidenciaba una clara posición de resistencia ética y estética al régimen franquista.

Se trata de un drama –algunos autores hablan de sainete– realista que plantea la inmovilidad social e individual de tres generaciones de vecinos a lo largo de tres décadas, marcadas por la esperanza en un futuro mejor, que como posibilidad deviene frustración y fracaso:

¿Qué es *Historia de una escalera*?

La respuesta no ofrece lugar a dudas: es la historia de una frustración. De una frustración individual y colectiva. Ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido por sucesivas y graves claudicaciones. (Doménech, 1971, pp.79-80)

Como buen dibujante, Antonio Buero captó los trazos principales de unos personajes marcados por una cotidianidad aplastante, en un ambiente de chismorreo malintencionado, que respondía a la realidad de muchas de las existencias de aquellos años de racionamiento y desencanto. En el primer acto, el personaje de Fernando aparece definido así por su madre, Doña Asunción, de la siguiente forma: “¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué se yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías” (Buero, 1994a, p.8). Pero todos esos proyectos se disuelven con el paso del tiempo, hasta el punto que Fernando renuncia a la mujer que ama, Carmina, para casarse con aquella que tiene más

dinero, Elvira, formando una familia tan similar a la suya como dos gotas de agua. Así vemos los reproches que ella le hace a Fernando:

Tú ibas a ser aparejador, ingeniero, y hasta diputado. ¡Je! Ese era el cuento que colocabas a todas. ¡Tonta de mí, que también te hice caso! Si hubiera sabido lo que me llevaba... Si hubiera sabido que no eras más que un niño mimado. (Buero, 1994a, p.25)

La estructura circular de la historia nos devuelve al principio en la última escena, cuando los hijos de esos antiguos amores, Fernando y Carmina, se prometen amor y prosperidad eternos, lejos de esa escalera que les oprime el alma. Buero con mano maestra cierra la obra con esta acotación:

Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera, sin rozar el grupo ilusionado de sus hijos. (Buero, 1994a, p.51)

Con aquel retrato sórdido de la realidad social durante el primer franquismo, Buero colocó el teatro en otro nivel, similar y paralelo a otras grandes obras de este período en el ámbito de la novela, el cine o la poesía. En aquellos días el teatro era una pura evasión, mientras que en este drama los espectadores se veían reflejados en su cruda existencia. Leído hoy, el drama contiene elementos claramente anacrónicos, sin embargo, el fondo ideológico y sociológico de la pieza tienen, a nuestro entender, vigencia.

En 2003 el Centro Dramático Nacional puso en escena este emblemático texto con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Un montaje en el que intervino Victoria Rodríguez, la viuda del dramaturgo, y que fue recibido por el público con entusiasmo. El crítico Eduardo Haro Tecglen escribió sobre el montaje: “No es que el tiempo pase y se repita: es que una clase social oprimida no tiene solución, y así veía el escritor comunista el resultado de la Victoria: o sea, el de su derrota” (Haro, 2003). Si se volviera a ver hoy mismo en un escenario, posiblemente pensaríamos lo mismo.

Sin alcanzar la misma importancia teatral, cultural y social, *En la ardiente oscuridad* se estrenó al año siguiente, a finales de 1950, en el Teatro María Guerrero, con dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con un reparto encabezado por dos de los grandes actores españoles de las siguientes décadas, que iniciaban en aquellos años sus respectivas carreras artísticas: José María Rodero y Adolfo Marsillach. A pesar de ser un drama, nos hallamos ante una tragedia potentísima que enfrenta a dos individuos que representan mundos, actitudes e ideologías opuestas. Por un lado, Carlos representa al hombre que podríamos calificar como distópico, integrado en un mundo socialmente conformado en sus múltiples carencias y prohibiciones; del otro, Ignacio, el hombre utópico, incapaz de aceptar ese mismo mundo, rebelde y dispuesto a romper las reglas para sacar de la situación de confort a los miembros de esa sociedad. La llegada del segundo a la comunidad cerrada que enmarca el drama provoca la crisis del sistema y su necesaria eliminación para poder continuar en esa “falsa” estabilidad.

Lo extraordinario de este planteamiento es que Buero Vallejo sitúa *En la ardiente oscuridad* en una institución para ciegos, metáfora sencilla y al mismo tiempo genial de la España franquista, subsumida en una oscuridad mental que le impedía salir de su aislamiento secular. El clímax de este gran texto lo hallamos en el último acto, cuando Carlos e Ignacio se enzarzan en una discusión que será definitiva. No podemos dejar de recordar un fragmento de las palabras de Ignacio, que nos conmueven:

¡Escucha! ¿No te has dado cuenta al pasar por la terraza de que la noche estaba seca y fría? No lo sabes, claro. Pues eso quiere decir que ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y que los videntes gozan de la maravilla de su presencia. Esos mundos lejanísimos están ahí (*Se ha acercado al ventanal y toca los cristales.*), tras los cristales, al alcance de nuestra vista... ¡si la tuviéramos! (*Breve pausa.*) A ti eso no te importa, desdichado. Pues yo las añoro, quisiera contemplarlas; siento gravitar su dulce luz sobre mi rostro, ¡y me parece que casi las veo! (Buero, 1994a, p.113)

A pesar del realismo que envuelve la trama, *En la ardiente oscuridad* plantea un simbolismo de grandes vuelos que halló continuidad en las siguientes obras del dramaturgo hasta conformar parte esencial de su estilo dramático.

Estas dos obras marcaron el devenir del teatro de Buero Vallejo, en el fondo, de una parte importantísima del teatro español de los años 50, que recordemos conforma



la primera etapa del franquismo, marcado por la autarquía, el racionamiento de la comida y las restricciones en todo tipo de servicios.

De este primer período, cabe destacar otras dos obras, *La tejedora de sueños*, estrenada en el Teatro Español de Madrid, a principios de 1952, con dirección de Cayetano Luca de Tena; y *Hoy es fiesta*, estrenada en septiembre de 1956 en el Teatro María Guerrero, con dirección de Claudio de la Torre. Ambas obras nos adentran en el teatro que escribió en las siguientes décadas Buero.

*La tejedora de sueños* es una tragedia ambientada en Ítaca, una variación del relato homérico en clave existencial, que no sigue los mismos principios de ambientación realista y contemporánea de las piezas anteriores. Buero Vallejo se centra en el famoso relato en el cual Penélope, fiel esposa, teje su tela durante el día, y lo desteje por la noche, mientras espera la llegada de su esposo, Ulises, que acabará con los pretendientes que la cortejan y quieren desposarla y convertirse en el nuevo soberano del reino. En la versión propuesta por Buero, Penélope está profundamente enamorada del joven Anfino, que la corresponde, y es el único pretendiente que se nos aparece como un hombre digno. El mito se transforma a partir del cambio profundo de su protagonista, Penélope, que a la llegada de Ulises, que cumple con lo escrito y mata a los pretendientes, incluido, Anfino, rechaza a su marido ausente durante tanto tiempo, echándole en cara los 20 años que lleva ausente por causa de la guerra: “¿Ah, no podéis? Vosotros las hacéis [las guerras] para que nosotras suframos las consecuencias. Nosotras

queremos paz esposo, hijos..., y vosotros nos dais guerras, nos dais el peligro de la infidelidad, convertís a nuestros hijos en nuestros asesinos” (Buero, 1994a, p.178).

A pesar de todo, el triunfo de las apariencias no consigue ahogar los sueños de la reina, que recuerda a su amado Anfino a pesar de seguir siendo a los ojos del coro la Penélope homérica. Por primera vez, Buero se adentra en una historia mítica que observa en clave contemporánea. Sin embargo, el texto no consigue los niveles de excelencia de las dos primeras obras.

Por su parte, *Hoy es fiesta* recupera la ambientación, los temas y los personajes de *Historia de una escalera*. En este caso la escalera es substituida por la azotea de un modesto bloque de pisos, presentando a unos vecinos que a duras penas sobreviven a la miseria, cuya única esperanza reside en jugar a la lotería. Una falsa noticia hace creer a los vecinos que les ha tocado la lotería, siendo incapaces de aceptar que siguen siendo pobres y desgraciados como lo han sido siempre. Toda esa ambientación nos recuerda, aunque sea un poco de lejos, el maravilloso teatro de Eduardo De Filippo, y el papel de la *lotto*, en algunas de sus maravillosas comedias como *Napoli milionaria!* En manos de Buero, la aparente solidaridad se revela como un miserable egoísmo, cosa que arrastra a un intento de suicidio a la joven y desgraciada Daniela, hija de la instigadora del error con el número de la lotería, evitado por Silverio, el personaje que emerge como una luz en medio de la oscuridad, esa oscuridad en la que los ciegos ni quieren, ni pueden ver. Silverio, al que le gusta salir al campo a pintar es, quizá, un álter ego de su creador. Sin embargo, Buero

quiere dar un hilo de esperanza a estos personajes y, en realidad, a la España de su tiempo. De esta forma Silverio ve cómo Pilar, su esposa, muere en la última escena del drama, sumiéndole en la pura desesperación, pero las palabras de ella quieren ser un bálsamo, un acicate de cara al futuro. Cierra el drama la voz de una vecina, Doña Nieves, que sentencia: “Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...” (Bueno, 1994a, p.619).

La estrecha vinculación entre *Hoy es fiesta* e *Historia de una escalera*, lógicamente no ha pasado desapercibida para los grandes historiadores del teatro español, que han querido observar el principio y el final de una etapa utilizando las propias palabras del dramaturgo: “Bueno define *Hoy es fiesta* como una *tragedia de la esperanza* y, comentando su propio aserto, concluye en la unidad profunda de los principios contrarios por lo cual lo mismo sería válido catalogar aquella obra como *tragedia de desesperanza*” (Guerrero, 1967, p.80).

*Hoy es fiesta* consolidó la carrera dramática de Bueno obteniendo en 1956 diversos premios, entre ellos el Premio Nacional de Teatro y el de la Fundación March. En los años siguientes volvió a obtener estos y otros premios, convirtiéndole en pocos años en un referente del teatro y la cultura españoles.

## HACIA UN TEATRO DE CRÍTICA HISTÓRICA

A finales de los años 50, el teatro de Antonio Bueno vira hacia una mayor complejidad escénica. Introduce nuevos recursos como la transposición temporal, los significados

traslaticios o figurados, y unos personajes cada vez más observados desde los impulsos freudianos. En la década de los años 60 Antonio Bueno escribió algunas de sus obras más celebradas, a pesar de no tener reposiciones destacadas en la escena española contemporánea.

La primera muestra de esta nueva actitud frente a la creación dramática la hallamos en *Un soñador para un pueblo*, drama histórico que se estrenó a finales de 1958 en el Teatro Español, con dirección de José Tamayo. Se trata de una aproximación a la historia del denominado “Motín de Esquilache”, con la que Bueno seguía en su empeño de proponer un pensamiento crítico sobre la historia de España. Dicho motín, producido en marzo de 1766, en Madrid, puso en jaque el reinado de Carlos III, provocando el cese y destierro del primer ministro de origen italiano, el Marqués de Esquilache, que trataba de introducir en la vida española elementos ilustrados. El punto culminante de su enfrentamiento con el pueblo fue el decreto que impedía el uso de una capa larga y un sombrero de ala ancha, llamado chambergo, que permitía a los hombres esconder su identidad, y cometer asesinatos impunemente en las calles. La reacción del pueblo ante la firme prohibición de dicha vestimenta provocó el motín y el final de la reformas impulsadas por el Marqués, el “soñador” del título, el impulsor de una España nueva, enfrentado a la vieja y oscura España que acaba triunfando.

Bueno introduce la historia del motín como una parábola histórica del presente, donde la bestialidad del poder se impone a las ventajas de la razón civilizada. En un

diálogo con el antagonista de Esquilache, el Marqués de Ensenada, antiguo primer ministro, exponen sus respectivas actitudes ante el pueblo:

ENSENADA.— No se puede reformar de otro modo. Recuerda nuestra divisa: “Todo para el pueblo, pero sin el pueblo”. El pueblo es siempre menor de edad. ESQUILACHE.— (*Lo mira con curiosidad.*) No me parece que les des su verdadero sentido a esas palabras... “Sin el pueblo”, pero no porque sea siempre menor de edad, sino porque todavía es menor de edad.

ENSENADA.— No irás lejos con esas ilusiones. Yo las perdí hace veinte años. ¿Es que han dado nunca la menor muestra de comprender? ¿Te agradecen siquiera lo que haces por ellos? Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce... Pues bien: te odian. (Bueno, 1994a, p.774)

Esquilache se nos aparece como un estadista íntegro, que ha aprendido de los errores, y pretende entregar todos sus esfuerzos para conseguir el progreso del pueblo, enfrentándose si hace falta a su propia esposa, que sucumbe a la conducta corrupta habitual entre los poderosos. Sin embargo, las intrigas, los intereses y, sobretodo, la mediocridad y la envidia, escondidas tras la acusación de afrancesado que pregonan a los cuatro vientos sus enemigos. Así el propio Esquilache admite: “He aprendido a amar esta tierra y sus cosas. Pero no es culpa nuestra si sus señorías, los que se

creen genuinos representantes del alma española, no son capaces de añadir nueva gloria a tantas glorias muertas” (Bueno, 1994a, p.789).

La crisis social que provoca la prohibición de los “embozados”, individuos vestidos con largas capas y sombreros de ala ancha, es solo un síntoma de una España enferma, atrasada, rehén de su propia historia. Así en el último acto el propio Carlos III, en la conversación en la que le comunica a Esquilache que todo está perdido, y le sacarán a escondidas de España, ante la fuerte hostilidad que sus medidas han provocado en el pueblo, le dice: “En el otro platillo de la balanza está la subversión contra todo lo que hemos traído, la terca ceguera de un país infinitamente menos adelantado que sus gobernantes” (Bueno, 1994a, p.829). De nuevo, la ceguera, como símbolo que resume la mirada de Bueno sobre la sociedad española, del pasado y también del presente.

Sin duda, el amor y el profundo conocimiento de la pintura española, llevaron a Bueno a convertir en grandes protagonistas de algunas de sus mejores obras a los grandes pintores de la escuela española, como sucede con Diego de Velázquez, en *Las meninas*, estrenada a finales de 1960 en el Teatro Español, de la capital española, con dirección de José Tamayo, protagonizada por el gran actor Carlos Lemos.

*Las meninas*, subtitulada “fantasía velazqueña en dos partes”, presenta bastantes puntos de contacto con el drama precedente, ya que Velázquez es el artista lúcido, avanzado, progresista, que se enfrenta a un ambiente hostil,



totalitario, literalmente “inquisitorial”, ante el cual solo puede rebelarse mediante sus creaciones extraordinarias. Un elemento destacado son las descripciones y personajes que Buero va mostrando, confirmando esa mirada pictórica de la que ya hemos hablado. Como es habitual en muchas de sus obras, el protagonista alude a la ceguera en el primer acto, para referirse al ambiente en el que vive cuando su esposa, Doña Juana, sospecha que tiene una amante: “No a otra como tú piensas. A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos” (Buero, 1994a, p.858).

Velázquez se enfrenta con las distintas formas del poder, reivindicando los derechos de los más humildes, enfrentándose a los poderosos, como el Marqués, ejemplo paradigmático del absolutismo, antagonista del drama, como lo era Ensenada en *Un soñador para un pueblo*. El nudo de la obra se halla en las diversas conversaciones que el genial pintor mantiene con el Rey Felipe IV, al que le une la fidelidad, lealtad y, por qué no, aprecio, después de más de 30 años de servicio, a pesar de enfrentarse a su poder absoluto.

Toda la trama está dispuesta para llevar a Velázquez ante el Santo Tribunal de la Inquisición, acusado de pintar imágenes lascivas –refiriéndose a la *Venus del espejo*, que se hallaba en los aposentos privados del pintor–, por Marcela de Ulloa, despechada por el rechazo que sufre ante sus reiteradas insinuaciones al pintor. El propio primo del pintor, miembro del Santo Oficio, será el acusador, favorecido e impulsado por el odio, apenas

disimulado, del Marqués. En el fragor del interrogatorio al que Velázquez somete al denunciante, Buero escribe este magnífico diálogo, resumen de su pensamiento:

VELÁZQUEZ.— (...) Vos habéis visto lascivia en mi pintura. Más yo os pregunto: ¿dónde está la lascivia?

NIETO.— Vos lo decís. En la pintura.

VELÁZQUEZ.— (*Se acerca.*) ¡En vuestra mente, Nieto! ¡Vuestro ojo es el que peca y no mi Venus! ¡Debierais arrancaros vuestro ojo si entendiérais la palabra divina antes que denunciar mi tela! Mi mirada está limpia; la vuestra todo lo ensucia. Mi carne está tranquila; la vuestra, turbada. (...). (Buero, 1994a, p.918)

Sin embargo, a nuestro entender, el gran tema que plantea el drama es la lucha entre el arte popular y el arte comercial –el creado como servidumbre, como expresión de un encargo para recibir a cambio cualquier prebenda–, expresado a través del diálogo entre Velázquez y el pintor italiano de la corte Angelo Nardi, donde el pintor andaluz dice una frase críptica pero que da qué pensar: “Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver” (Buero, 1994a, p.922).

La resolución del drama está protagonizada por Felipe IV que prohíbe a Velázquez exhibir el cuadro supuestamente lascivo. Los últimos diálogos son amargos, de una amargura llena de silencios y renunciaciones, de una España hostil a sí misma.

En 1970, Buero estrenó otra de las obras fundamentales de su repertorio, *El sueño de la razón*, que junto a los dos anteriores

–*Un soñador para un pueblo y Las meninas*– formaría una especie de trilogía dedicada a hacer una crónica-crítica de la historia de España (Doménech, 1971, p.179). Este último texto se estrenó más tarde que los anteriores, por haber sido retenido por la censura franquista, a pesar de los decretos de obertura que se promovían, más como propaganda interna que como una firme voluntad política. Finalmente, el estreno tuvo lugar en febrero de 1970, en el Teatro Reina Victoria de Madrid, con puesta en escena de José Osuna, y un reparto encabezado por José Bódalo y Ricardo Alpuente.

Como en *Las meninas*, el protagonista es otro pintor genial de la escuela española, Francisco de Goya, y como en la pieza velazqueña, asistimos a la relación entre arte y poder, entre el pintor ya anciano y el Rey, en este caso, Fernando VII. Sin embargo, en nada se parece la relación entre ambos hombres. Aquí no coinciden en la escena, Goya conspira abiertamente contra el Rey, exponiéndose a ser detenido y condenado. Para resumir este texto impresionante, podríamos explicar que el miedo sobrevuela a todos los protagonistas; en primer lugar a Goya, al anciano pintor de los delirios de la Quinta del Sordo, que es víctima de un chantaje, ya que cae en manos de Fernando VII una carta que le compromete seriamente, por sus principios liberales, antiabsolutistas, que acabarán con la derrota del pintor, que marchará a Francia, para morir poco después en Burdeos. Pero también el miedo de Fernando VII que siente llegar el triunfo de las ideas liberales entre el pueblo. Buero utiliza esta elaborada trama para hablar del franquismo y de lo insoportable que resulta todo poder

absoluto. En las siguientes palabras pronunciadas por Goya podemos entrever a Buero, y cuando se refiere a Fernando VII podemos pensar en Franco, y no nos equivocariamos en nada:

Le confesaré mi mayor deseo: que un día... bajen. ¡A acabar con Fernando VII y con todas las crueldades del mundo! Acaso un día bajen como un ejército resplandeciente y llamen a todas las puertas. Con golpes tan atronadores... que yo mismo los oiré. Golpes como tremendos martillazos. (Buero, 1994a, p.1283)

Goya se refiere a unos seres fantásticos surgidos de su imaginación, una especie de hermanos mayores de los hombres, que podrían liberarlos. Y, de repente, uno piensa en los gigantes de la montaña de Pirandello, tan siniestros, y tan parecidos. Otra cuestión importante que surge en esta obra es la sordera de Goya, equiparable en su sentido simbólico a la ceguera en otros dramas.

Sin renunciar a la mirada histórica propuesta en los dramas dedicados a grandes pintores, Antonio Buero viró en su escritura dramática hacia una historia de personajes ciegos. Se trata de un drama histórico que gira en torno al simbolismo que esta carencia física tiene para comprender las barreras ideológicas, históricas y políticas que hacen imposible la libertad de los individuos y los pueblos.

*El concierto de San Ovidio* se estrenó en noviembre de 1962, en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de José Osuna, protagonizada por José María Rodero y Pepe Calvo, en los papeles protagonistas.

Nos hallamos ante una obra conmovedora, situada en el París de 1771, pocos años antes del estallido de la Revolución, momento en que la lucha por dignificar a los invidentes –como símbolo de una conquista social más amplia– escribió una página memorable con la aparición de la primera institución para la educación de niños ciegos, fundada por Valentín Haüy, que creó una escritura en relieve, origen del célebre Método Braille, de 1825. Como observó con gran acierto Enrique Pajón Mecloy, estudioso invidente del teatro de Buero, el paralelismo entre esta obra y *En la ardiente oscuridad* se puede definir como el paso entre el símbolo y el ejemplo (Doménech, 1971, p.206).

El personaje principal, David, es un ciego que vive en una institución fundada en época medieval, para mantener a los invidentes producto de las guerras de las cruzadas. Con el paso de los siglos, la institución regentada por la Iglesia deviene en el Hospicio de los Quince Veintes, dedicado a cobijar a los invidentes que viven de la mendicidad. A esa institución se dirige el malvado Luis María Valindin para conseguir que un grupo de seis ciegos formen una orquesta que actúe en una barraca de la Fiesta de San Ovidio, a cambio de una cierta cantidad de dinero. Lo que parece una obra de caridad y de filantropía no es más que un vil truco para sacar dinero, convirtiendo a los ciegos en unos pobres mamarrachos que provocan la hilaridad y el sarcasmo entre aquellos que los ven y escuchan.

David es una proyección del personaje de Ignacio de *En la ardiente oscuridad*, un ciego que no acepta su condición de invidente, que lucha por equipararse

con los videntes, a pesar de las múltiples muestras de desprecio y falsa piedad que le rodean. En el fondo, un hombre libre en medio de siervos. David no es dócil y se resiste a aprender las sencillas canciones que les propone Valindin, para lograr su objetivo. Pero la necesidad de no traicionar a sus cinco compañeros lleva a David a formar parte de la chanza que plantea el embaucador. Su interés por aprender a tocar el violín le lleva a pedir con insistencia que le permita llevarse el instrumento al Hospicio, cosa que le es repetidamente negada por Valindin. En el fondo, David se propone transformar a ese grupo de pobres ciegos en una orquesta, que se pueda valorar por la música que toca y no por ser unos pobres ciegos.

Buero pone en escena dos actitudes ante la orquesta de invidentes, Haüy y Valindin, la cara y la cruz del ser humano. El dramaturgo introduce una tercera figura, en este caso femenina, que sirve como contrapunto y provoca el desenlace trágico del drama. Al final aparece Valentín Haüy, quien resume el espíritu profundo de la obra.

*El concierto de San Ovidio* es una obra que nos conmovió profundamente cuando asistimos en 2009 a una lectura dramatizada, dirigida por el director escénico catalán Pere Daussà, en la que los personajes ciegos eran interpretados por invidentes. El texto cobraba todo su sentido y la metáfora de Buero se hacía más efectiva y, también, dolorosa.

Dos obras más de Buero se estrenaron en la década de los 60, *Aventura en lo gris*, en 1963, con dirección del propio autor, y, sobretudo, *El tragaluz*, una de sus obras

más conocidas que fue llevada a las tablas en octubre de 1967, con dirección de José Osuna.

*El tragaluz*, que lleva el subtítulo “experimento en dos partes”, nos retrotrae a los primeros dramas realistas, por la ubicación de la escena y los personajes del drama, introduciendo elementos nuevos de gran calado. El dramaturgo decide escribir una pieza social, verdaderamente crítica con el régimen, hábilmente construida, que es una denuncia implacable de los desastres y funestas consecuencias que provoca la guerra. El prólogo da fe de este proceder, ya que nos presenta a dos científicos de un futuro inconcreto, situado más allá del siglo XX. El recurso tiene un cierto aire de teatro épico, con la intención de distanciar al espectador/lector desde el primer momento. Estos personajes reaparecen a lo largo de la obra como narradores y comentaristas de los actos acontecidos.

La obra gira alrededor de una familia que después de vivir un trauma al acabar la guerra –la Guerra Civil, por supuesto–, la muerte de la hija pequeña, vive todavía bajo esa tragedia acontecida 30 años antes. Los personajes, como es habitual en el teatro de Buero, devienen símbolos de la realidad social del franquismo, y el mayor símbolo de todos es el lugar en donde viven, el semisótano con el tragaluz por donde se ve la calle y las piernas de las personas que pasan por ella, en definitiva, el espacio escénico propuesto por el dramaturgo como lugar del experimento. Ese efecto nos recuerda poderosamente a las figuras del mito de la caverna platónica, figuras incompletas, imposibles de reconocer, fragmentos de existencias que

se nos escapan por entre los dedos, como nuestras vidas, como nuestra incapacidad de conocer la realidad. A ello cabe sumar el recuerdo de los juegos de infancia de los protagonistas que jugaban a adivinar quiénes eran los personajes que solo veían de manera fragmentaria desde el tragaluz, que da título a la obra.

Se enfrentan dos caracteres opuestos, dos hermanos que representan dos actitudes políticas y sociales. Por un lado está Mario que, como Ignacio (*En la ardiente oscuridad*) o David (*El concierto de San Ovidio*), es un soñador, un hombre contemplativo que se interroga sobre las causas y los por qué de las cosas, inquieto y apasionado lector. Por el otro, Vicente, el hermano mayor que marchó a Madrid con el equipaje de la familia, y es a todas luces sospechoso o directamente culpable de la muerte de su hermana menor. Es un hombre práctico que ha triunfado económica y socialmente, que como Carlos (*En la ardiente oscuridad*) representa al individuo responsable y plenamente integrado en la sociedad, sin preguntarse cómo funcionan realmente las cosas.

Les unen las figuras del Padre y la Madre. El primero es un enigmático anciano, con síntomas de padecer una enfermedad degenerativa, que se dedica a recortar fotografías de las revistas ilustradas, y a preguntar invariablemente quién es el personaje que aparece en la foto. La Madre es un personaje convencional sin relieve dramático. También une a los hermanos una mujer, Encarna, empleada y amante de Vicente, y a la vez enamorada de Mario.

El desarrollo de la obra, que enfrenta estos dos caracteres ante la enigmática



figura del Padre, acaba con el asesinato de Vicente por el Padre, reparando ese acto "criminal" que marcó sus vidas 30 años antes. Algunos estudiosos han relacionado el personaje del Padre con el Godot beckettiano (Doménech, 1971, p.122), sin embargo, a nuestro entender, es una figura que se puede leer de manera distinta, como símbolo poderoso de la guerra, capaz de engendrar y matar, devorar como Saturno. Resulta atractivo el personaje del escritor Eugenio Beltrán, que nunca aparece en escena, a pesar de influir poderosamente en Mario. Para algunos comentaristas es un autorretrato del propio Buero. Sin duda *El tragaluz* merecería entrar en los repertorios escénicos contemporáneos. Todo en esta obra suena a gran tragedia.

### DRAMAS DEL FINAL DEL FRANQUISMO

A lo largo de la década de los años 60 la sociedad española vivió un período de crecimiento económico que la acercó en algunos aspectos relacionados con el consumo a la realidad europea, a pesar de vivir en un régimen totalitario, con una policía política que perseguía y reprimía los intentos por alcanzar una normalidad imposible. El teatro llamado independiente sirvió para articular una oposición efectiva liderada por una generación que ya no había vivido la Guerra Civil, y miraba más allá, dispuesta a reconquistar los derechos civiles secuestrados por la dictadura. Sin embargo, para vergüenza de España, el dictador murió en la cama, en noviembre de 1975, casi 40 años después de usurpar el poder.

Toda la obra dramática de Antonio Buero puede leerse como oposición abierta al franquismo. Sin embargo, en algunas de ellas esa crítica formulada a través de la mirada retrospectiva centrada en la historia, o bien, a partir de símbolos como la ceguera, queda atrás y se expresa de manera directa, cruda y, por supuesto, efectiva. Nos referimos a *La doble historia del doctor Valmy*, pieza escrita a mediados de los años 60 que fue prohibida por la censura, y solo pudo estrenarse tras la muerte de Franco, después de 11 años de prohibición (Muñoz, 2005, pp.67-68).

Finalmente, este durísimo alegato contra la tortura se puso en escena en el Teatro Benavente de Madrid, a finales de enero de 1976, con dirección de Alberto González Vergel. *La doble historia del doctor Valmy* tiene algunos elementos de contacto con *El tragaluz*, como el prólogo, que trata de introducir la historia a partir de la técnica del distanciamiento, en este caso, la publicación de las historias clínicas, que introduce en el escenario el caso del inspector Daniel Barnes y su esposa Mary.

Sin embargo, en *El tragaluz* el simbolismo del personaje del Padre permite interpretaciones diversas, mientras aquí el mensaje es unívoco y contundente, nos enfrentamos ante la miseria del torturador, y las consecuencias físicas y, sobre todo, psíquicas, que tienen en el propio individuo y en su familia.

A nuestro entender, *La trágica historia del doctor Valmy* es una obra de una vigencia extraordinaria, porque por desgracia la tortura y sus consecuencias están presentes en nuestras sociedades de maneras diversas y, a veces, un tanto



ocultas. Buero dibuja con mano maestra el caso del policía que se adentra, gracias a su jefe y a la estructura fascista de la policía política, en ese misérrimo mundo, sin poder, ni saber, ni seguramente querer evitarlo, en nombre del orden y la ley. El contrapunto lo pone su esposa, una mujer enamorada, que poco a poco descubre, a través de los problemas de impotencia y deseo sexual de su cónyuge –de ahí que acudan a visitar al doctor Valmy–, el verdadero oficio de su marido, convertido en un ser monstruoso. Hasta abandonarlo, llevándose consigo a su hijo, un pobre ser inocente, otra víctima de ese sistema.

Ese proceso de desvelamiento de la verdad es paralelo al que observamos en otra de las grandes obras de este período, *La fundación*, que se estrenó dos años antes, sin sufrir por su propia estructura y concepción dramática los mismos problemas de censura que *La trágica historia del doctor Valmy*. En este caso, Buero nos sitúa en una lujosa residencia de investigación un tanto enigmática, en la que viven unos becarios que parecen encontrarse instalados cómodamente en ella. Sin embargo, esa fundación no es más que una realidad distópica, una verdadera cárcel que cada vez va aprisionando más y más a sus desgraciados residentes, en realidad unos reos condenados a muerte. El protagonista del drama, Tomás, va tomando consciencia de esa realidad, repetimos, distópica, que le envuelve, hasta aceptar su destino: “Yo no enloqueceré ya por esa ilusión, ni por ninguna otra. Si hay que morir, no temblaré. Para Asel ya se ha desvanecido este extraño cine. Y para Tulio. No tenemos ningún derecho a sobrevivirles” (Buero, 1994a, p.1497).

Contrastan poderosamente las feroces críticas de Buero al régimen franquista, que agonizaba, con los diversos honores que recibió el dramaturgo durante aquellos años. Quizá uno de los más importantes fue su entrada en la Real Academia de la Lengua, en 1972. El discurso de ingreso lo dedicó Buero a dos de los grandes escritores malditos del franquismo, *García Lorca ante el esperpento*. Curiosamente, este texto no figura en las obras completas compiladas por Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, en 1994.

Sin embargo, el interés por Lorca y Valle-Inclán son constantes en la obra teórica de Buero, que tiene en el concepto de tragedia su piedra angular. Buero acuñó el concepto de “tragedia esperanzada”, con este argumento:

La confusión de lo trágico con lo pesimista –que llega, increíblemente, a formularse con frecuencia en letras de imprenta– es tal vez la muestra más triste y pesimista que pueden ofrecer de sí mismas esas gentes apresuradas y a veces reidoras que la sufren. Porque la repulsa de lo trágico no es otra cosa que la incapacidad de permanecer esperanzados después de asomarse al espectáculo total de la vida y sus derrotas. Quien no quiere ser turbado en su escasa, aunque quizá ostentosa capacidad de alegría, acusa de pesimistas a obras que presentan la inmensa fuerza del hombre ante los acontecimientos aciagos, o que nos invitan a adquirirla. El mundo está lleno de paradojas como ésta. (Buero, 1994b, p.589)

Cabe, entonces, leer toda la obra de Buero como un intento de reformulación de la tragedia, en unos tiempos nada propicios, siguiendo los pasos de García Lorca y de Valle-Inclán, sus faros y guías indiscutibles. Otro aspecto fundamental a la hora de considerar la aportación del dramaturgo es el “posibilismo”, un concepto ético y estético que le dio inmejorables resultados ya que tanto durante la dictadura como en la transición y la llegada plena de la democracia, el teatro de Buero fue respetado, a pesar de los continuos problemas con la censura (Muñoz, 2005, pp.67-84). La mayor aportación de su teatro fue, a nuestro entender, que se elevó como un símbolo de la resistencia interior –es decir, la que no se exilió– ante los tiempos difíciles que le tocó vivir a la sociedad española y al ejemplo de lucha por la libertad desde una instancia plenamente civilizada, poniendo las razones por encima de las emociones, y dejando en evidencia las muchas torpezas del poder absoluto.

### EL TEATRO DE BUERO TRAS LA MUERTE DE FRANCO

A la muerte del Generalísimo, a finales de 1975, Antonio Buero Vallejo era ya un intelectual y dramaturgo de referencia en España, autor de una obra plenamente refrendada por lectores y espectadores. Sus méritos eran muchos más que los de un simple antifranquista. Por todo ello, su producción siguió en la misma senda que en las obras anteriores a esta fecha.

El mismo interés por visitar grandes personajes de la historia de España, con una mirada crítica, se puede observar en

*La detonación*, que se estrenó en septiembre de 1977 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Tamayo. En esta obra, que presenta puntos de contacto con *Un soñador para un pueblo*, el personaje central es Mariano José de Larra, uno de los intelectuales más destacados del período romántico, que destacó como periodista y dramaturgo. Como en muchas de sus piezas, la figura histórica sirve como paradigma de la actualidad. Así, Larra, antes de su suicidio por amor, al abandonarlo su amante, muestra su profunda desazón por la sociedad en la que vive. La persecución de la censura política, la lucha por la libertad y el atraso secular de España siguen siendo los temas centrales. Junto a Larra aparecen otros grandes protagonistas de la ilustración española, como Martínez de la Rosa, Juan Álvarez Mendizábal y, sobre todo, José de Espronceda, el otro gran representante del romanticismo hispano. El texto de Buero está trufado de citas de artículos del protagonista, célebre en su época por la denuncia constante y sin tapujos del funcionamiento del Estado y los vicios adquiridos por la sociedad de su tiempo, con veladas críticas a la desamortización y a la ley electoral, ambas promulgadas como grandes triunfos del liberalismo. A pesar de ser un texto magnífico, *La detonación* no alcanzó la misma transcendencia que los textos basados en personajes históricos estrenados durante el franquismo.

Pero quizá fue con *Jueces en la noche* cuando Buero trató de manera más evidente de revisar el franquismo que ya se quería ver como superado, situando a un exministro de Franco como protagonista. Esta obra se estrenó en 1979, en el Teatro Lara de Madrid, con dirección de Alberto

González Vergel. El diputado Juan Luis Palacio trata de ocultar en lo posible su relación con el régimen, a pesar de las muchas y penosas evidencias de su pasado. El punto culminante lo supone el atentado que perpetra un policía conocido suyo. Las consecuencias de su inhibición en la denuncia del atentado por temor a verse involucrado en asuntos del pasado, serán funestas: su mujer se suicida por desamor y, también, por el temor a la verdad. En un diálogo entre el exministro y el policía reconvertido en terrorista, hallamos algunas de las principales claves de la obra. En especial cuando el policía se despide de su anterior camarada:

GINÉS.— (...) Como no nos volveremos a ver, te diré antes de irme por qué trabajo por dinero, señor moralista. Yo tuve mis ideales, que eran los tuyos. ¿Y qué he visto durante años y años? Que todos los traicionabais. Por dinero, por ambición o por subsistir. En toda esa gentuza de la izquierda no se podía creer; pero resultaba que tampoco se podía creer en los nuestros. (*Baja la voz.*) El mejor de todos, un farsante. Entonces, ¿qué importan unas pocas muertes? (JUAN LUIS, *le mira horrorizado.*) ¿Me entiendes? (*Se acerca y se apoya en su respaldo.*) Si los hombres son tan viles, matarlos es como matar moscas. Y de todos modos tienen que morir un día. (Buro, 1994a, p.1697)

La lectura de este fragmento aclara muchas de las cuestiones todavía pendientes de resolver en torno a la llamada "Transición" a la democracia, que no comportó ninguna ruptura con el régimen anterior, sino la aceptación de

la incorporación a la vida democrática de todos sus miembros, con las manos manchadas de sangre, o los bolsillos llenos de billetes y con todas las prebendas y privilegios heredados del franquismo. *Jueces en la noche* se erige como un texto que debería ser revisado en nuestros días, cuando muchos cuestionan la validez histórica de ese proceso histórico.

A partir de los años 80 la producción del dramaturgo se fue dilatando, destacando dos obras: *Lázaro en el laberinto*, estrenada en 1986, y, sobre todo, *Las trampas del azar*, en 1995, que no aportan nada a su ingente obra dramática. Recordamos con emoción que en 1995 le visitamos en su casa y le hicimos una entrevista que nunca olvidaremos (Ciurans & Muñoz, 1995, pp.95-110).

Antonio Buero Vallejo es uno de los dramaturgos fundamentales del teatro español del siglo XX, que supo implicarse en la causa de la libertad y luchar con las letras para cambiar el destino de un país. Creemos que esto nadie se lo puede quitar, y sería bueno ver algunas de sus obras más a menudo en los teatros públicos españoles.

## REFERENCIAS

- Buro, A. (1994a). *Obra completa I. Teatro*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Buro, A. (1994b). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Ciurans, E. & Muñoz, Ó. (1995). Entrevista a D. Antonio Buero Vallejo. *Assaig de Teatre*, 2-3.

Doménech, R. (1971). *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, España: Gredos.

García May, Ignacio (2016), Buero Vallejo, el ausente. *El Cultural* (suplemento del periódico *El Mundo*), Madrid: 23.09.2016, pp. 46-47.

Guerrero, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo* (vol. 4). Barcelona, España: Juan Flors editor.

Haro, E. (2003, 16 de mayo). Unos regresos. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/05/16/espectaculos/1053036002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/05/16/espectaculos/1053036002_850215.html)

Muñoz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.