

BUERO

será
su obra



Comunidad
de Madrid





PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE:

DIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Elena Hernando Gonzalo

SUBDIRECTORA GENERAL DEL LIBRO

Isabel Moyano Andrés

EXPOSICIÓN

BUERO SERÁ SU OBRA

Biblioteca Regional de Madrid

Del 11 de julio al 22 de octubre de 2023

Organiza

Dirección General de Patrimonio Cultural

Subdirección General del Libro

Comisarios

Mariano de Paco

Virtudes Serrano

Diseño

PeiPe, SL

Coordinación

Área de Difusión y Publicaciones

Montaje

TEMA S.A.

Agradecimientos

Carlos Buero Rodríguez, Archivo General e Histórico de Defensa, Archivo Histórico de Guadalajara, Archivo Regional de Madrid, Ayuntamiento de Guadalajara, Biblioteca Nacional, Celestino Aranda, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, Ministerio de Cultura y Deportes), Fundación Juan March, Museo Nacional de Teatro de Almagro, Sociedad General de Autores.

CATÁLOGO

Edita

Comunidad de Madrid

Textos

Carlos Buero

Manuel Canseco

Luis Iglesias Feijoo

Patricia W. O'Connor

Mariano de Paco

Paloma Pedrero

Pedro José Pradillo y Esteban

Virtudes Serrano

**Diseño gráfico, corrección de textos,
preimpresión y maquetación**
conarquitectura ediciones

Impresión

BOCM

© de esta edición: Comunidad de Madrid

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores, CDAEM,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,
Biblioteca Regional de Madrid

La Subdirección General del Libro ha hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las imágenes reproducidas en esta publicación. Se agradecerá cualquier información adicional de derechos no mencionados en esta edición para, en caso de tratarse de un requerimiento legítimo y fundamentado, buscar una solución equitativa.

ISBN: 978-84-451-4057-4

DL: M-11042-2023

Fotografía de cubierta: *El tragaluz*, dirigido por José Osuna, 1967. Fotografía de Gyenes. Colección Carlos Buero

Fotografía págs. 2-3: *Saludo final del estreno de Historia de una escalera*, dirigida por Cayetano Luca de Tena, 1949. Colección Carlos Buero

BUERO

será
su obra



Comunidad
de Madrid



Antonio Buero Vallejo (Premio Cervantes 1986),
óleo de Alfonso Galván, 2000. Biblioteca Nacional

Presentación

Elena Hernando Gonzalo. Directora General de Patrimonio Cultural
pág. 8

I Buero Vallejo y su obra

Mariano de Paco y Virtudes Serrano
pág. 12

II El relato en inmersión

Carlos Buero
pág. 28

III Antonio Buero Vallejo: la verdad de los momentos sencillos

Patricia W. O'Connor
pág. 36

IV Buero antes de Buero

Luis Iglesias Feijoo
pág. 46

V Antonio Buero Vallejo, maestro y amigo

Paloma Pedrero
pág. 66

VI No me atrevo a pintar, pero sí a escribir una cuartilla

Pedro José Pradillo y Esteban
pág. 76

VII Mi trabajo con Buero Vallejo

Manuel Canseco
pág. 88

VIII Obras y versiones de Antonio Buero Vallejo con sus estrenos

pág. 102

Presentación

Elena Hernando Gonzalo
Directora General de Patrimonio Cultural

La Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid cuenta entre sus cometidos el impulso y difusión del patrimonio bibliográfico y documental madrileño. En esta ocasión, esta labor se realiza a través de la organización de una exposición dedicada a uno de los dramaturgos más importante del siglo XX, Antonio Buero Vallejo.

Hablar de Buero es, ante todo, hablar de teatro, un teatro esencial, pleno de figuras poderosas y tramas bien definidas. Sus obras describen individuos complejos que han de enfrentarse a la realidad en la que viven y a los problemas que les angustian. El dramaturgo tiene la habilidad de sumergirnos en sus historias, tejiendo argumentos a través de los cuales los personajes van evolucionando y atrayendo al espectador.

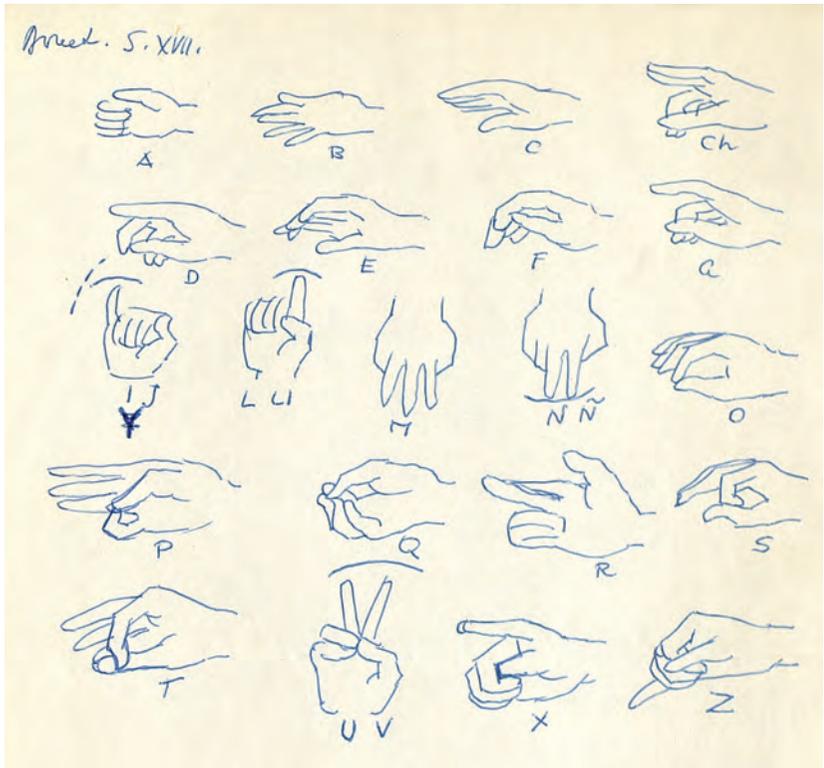
Ya sea con sus obras simbolistas, con el teatro social o con los dramas históricos, Antonio Buero presenta un teatro muy medido y trabajado meticulosamente. Esta contención que se percibe en la construcción de su obra se atisba también en el orden y la pulcritud del Archivo Personal de Antonio Buero Vallejo que se conserva en la Biblioteca Regional de Madrid.

Se trata de un conjunto documental voluminoso que llegó a la biblioteca en varias fases y sobre el que todavía se continúa trabajando. La primera entrega se efectuó en 2017, momento en que se adquieren todos los manuscritos literarios que conservaba el autor. La mayoría de ellos cuenta con dos o más versiones de cada obra. Con frecuencia contienen apuntes de trabajo, breves anotaciones de su mano, con comentarios precisos sobre la obra o su proceso creativo. A veces, incluyen anotaciones sobre su estructura, incluso sustitución de unos términos por otros buscando la mayor concreción del lenguaje. Muy interesantes son los bocetos, los croquis de los decorados con los que imaginaba las puestas en escena y en otros casos las fotografías del día del estreno o incluso alguna que otra partitura.

Posteriormente, en 2019 y 2021, la familia del autor donó documentación variada de carácter profesional: vídeos, libretos de trabajo, recortes de prensa,

contratos de edición, así como tesis y estudios de investigación sobre el autor. Es de destacar la ingente cantidad de cartas que reúne su archivo, en las que se refleja su pensamiento social y político, así como su relación con importantes figuras de la escena de ámbito nacional e internacional

La Consejería de Cultura, Turismo y Deporte busca compensar con la exposición *Buero será su obra* la deuda adquirida con la memoria del autor y con la generosidad de su familia, y mostrar la personalidad y riqueza creativa de Antonio Buero Vallejo, ahora conservada en la Biblioteca Regional de Madrid.



Alfabeto de Bonet dibujado por Buero Vallejo para *El sueño de la razón*.
Biblioteca Regional de Madrid

I

Buero Vallejo y su obra

Mariano de Paco

Virtudes Serrano

“CUANDO BUERO DEJE DE EXISTIR YA NO QUEDARÁ MÁS QUE SU OBRA Y BUERO SERÁ SU OBRA” afirmó Antonio Buero Vallejo en 1979, y esas palabras tuyas nos han servido de lema para esta Exposición en la que se muestran sus manuscritos, *su obra*, casi en su totalidad conservados en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid, que ahora los presenta para su contemplación; al mismo tiempo, no podían faltar sus dibujos y pinturas, *su obra* hasta que se produjo “el cambio de los pinceles por la pluma”. Sin embargo, algo hay que añadir a las palabras del dramaturgo porque, como dijimos en otro momento, ahora él no está físicamente entre nosotros, pero Buero Vallejo no ha desaparecido para quienes hemos tenido la suerte de contar con su amistad, su trato o su proximidad en algún momento. Y Buero sigue estando para todos, hoy y mañana, porque, junto a la impagable herencia de su obra, ha legado también el ejemplar recuerdo de su vida.

La idea maestra que ha guiado nuestro trabajo ha sido la de que la producción de Buero Vallejo llegue hasta el público a través del conjunto de sus textos y de sus imágenes. A ello se han añadido instantáneas personales, en cuya selección hemos procurado, dentro de las limitaciones que el espacio y otras circunstancias siempre imponen, ofrecer un panorama significativo. Agradecemos sus atenciones a quienes generosamente las han prestado, de modo muy especial al siempre solícito Carlos Buero. Nuestra labor aquí es fruto del respeto por el maestro, la admiración por el escritor y el afecto por el amigo, Antonio Buero Vallejo.

El 29 de abril del año 2000 murió en Madrid Buero Vallejo, un autor que, en 1949, con el estreno en el Teatro Español de *Historia de una escalera*, cambió el rumbo de la dramaturgia española del siglo XX, como entonces reconocieron críticos, público y compañeros de profesión. Había nacido Buero Vallejo en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916 en el seno de una familia en la que la cultura formaba parte de la vida. Desde su niñez se sintió muy atraído por la pintura, una vocación que cultivó hasta que la guerra y la prisión

dieron al traste con sus iniciales planes artísticos, como se expone en varios artículos de este Catálogo.

I

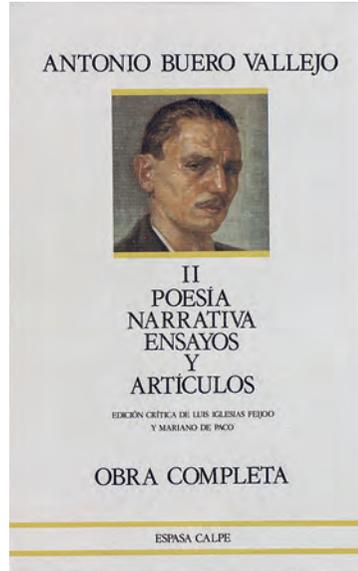
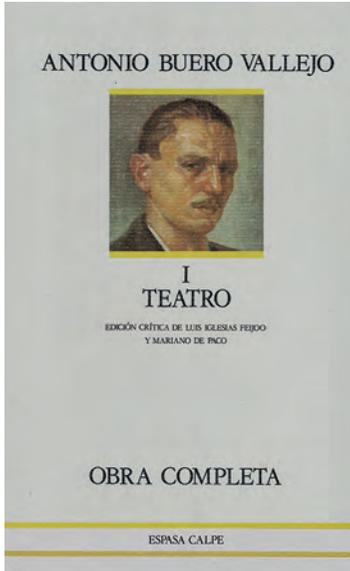
14

Concluida la contienda, es condenado a muerte por “adhesión a la rebelión”; esta situación se mantiene durante nueve meses y a lo largo de seis años sufre reclusión en diversas prisiones; tras varias rebajas de la condena, en 1946 se le concede la libertad condicional. Abandona en aquel momento la pintura y empieza a escribir: “Llevaba dentro al autor teatral, aunque yo no lo supiera entonces”, dijo después. Tal decisión y el éxito obtenido desde su primera obra estrenada no apagaron, sin embargo, aquella llama, y la pintura, a la que vuelve muy ocasionalmente, aparece de modo permanente en su producción escénica: desde el diseño de los escenarios en sus manuscritos a la proyección a través de algunos de sus símbolos más frecuentes como el de la luz y la oscuridad, percibido desde su primer escrito (*En la ardiente oscuridad*); como motivo de la fábula dramática (*Diálogo secreto*); o como caracterizador de sus personajes (*Las Meninas*, *Llegada de los dioses*, *El sueño de la razón*).

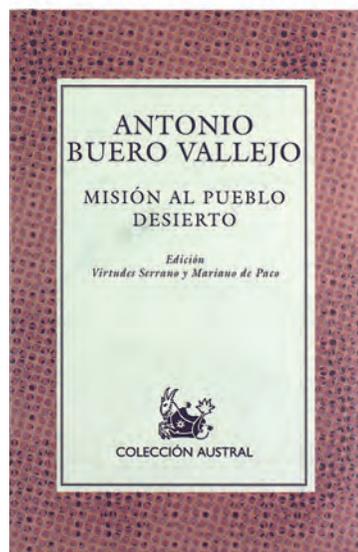
Si la primera parte de la Exposición se refiere a aspectos de la vida de Buero Vallejo, a los que responden igualmente otros textos del Catálogo, la segunda y más extensa se centra en su producción dramática, reflejada en sus autógrafos.

En 1948 presenta *En la ardiente oscuridad e Historia de una escalera* al Premio Lope de Vega, que el Ayuntamiento de Madrid vuelve a convocar entonces después de la guerra civil. Lo recibe *Historia de una escalera*, cuyo estreno tiene lugar en el Teatro Español el 14 de octubre, dos semanas antes de la prevista y habitual representación de *Don Juan Tenorio*, que, a causa del éxito de la pieza de Buero, hubo de suspenderse. *Historia de una escalera* continúa en cartel hasta el 22 enero de 1950, con 189 representaciones; estuvo en gira por toda España y ese mismo año se estrenó en Méjico. Fue el primero de los muchos estrenos en el extranjero y sus textos se han llevado a teatros de todo el mundo y han sido traducidos a más de veinte idiomas.

Desde entonces se sucedieron los reconocimientos a una dilatada e intensa carrera que suma una treintena de obras estrenadas, con solo tres excepciones: *El terror inmóvil* (1949); *Una extraña armonía* (1956); y *Mito* (1967),



Primera edición de *Historia de una escalera*, José Janés, 1950



Primera edición de *Misión al pueblo desierto*, Espasa Calpe, 1999

libreto para ópera con referentes quijotescos. Figuran entre los más apreciables galardones el Premio Nacional de Teatro (cuatro veces: en 1956 por *Hoy es fiesta*, en 1957 por *Las cartas boca abajo*, en 1958 por *Un soñador para un pueblo* y en 1980 por el conjunto de su producción), el Premio Miguel de Cervantes (1986) y el Nacional de las Letras Españolas (1996). También, los Premios María Rolland, de la Fundación Juan March, de la Crítica de Barcelona, Larra, Leopoldo Cano, El Espectador y la Crítica, Mayte, Foro Teatral, Long Play, Ercilla, Pablo Iglesias, Max... Mientras vivió, como se registró en diversos escritos publicados en su memoria, siempre estuvo al lado de la joven dramaturgia y muchos de los autores posteriores a él lo tienen por maestro, ya que reveló nuevos modos de enfrentarse a la doblez, de denunciar la injusticia y de hacer tomar contacto a los ciudadanos con su realidad desde los escenarios.

En 1972 ingresó en la Real Academia Española con el discurso "García Lorca ante el esperpento", texto teórico que, como todos los suyos, publicados en el segundo volumen de su *Obra Completa*, resulta imprescindible para entender no solo al autor sino una larga etapa de la historia del teatro español del siglo XX.

En sus dramas iniciales, en los que están presentes buena parte de sus constantes temáticas y de sus preocupaciones formales, Buero se enfrentó con decisión al teatro evasivo que predominaba en España durante la década de los años cuarenta. La originalidad de *Historia de una escalera* era tan notable que la crítica de la prensa diaria señaló ya el prometedor futuro de su autor y la valía de la obra, una isla de compromiso en el ámbito del teatro, que enlazó con una actitud crítica que en España se estaba dando en poesía y en narrativa desde el principio de los años cuarenta; es, por ello, ineludible la mención de este título como hito al trazar la historia de nuestra escena de posguerra. Los sucesos que en ella ocurren, a primera vista particulares, y el mismo espacio escénico gozan de un valor simbólico pleno y, junto a las dimensiones ética y social, es de suma importancia la existencial, que se manifiesta especialmente en cuanto a las determinaciones y límites que el tiempo impone.

En este estreno y en los que lo siguen (*En la ardiente oscuridad*, 1950; *La tejedora de sueños*, 1952) se advierten una honda preocupación por los pro-

TELEGRAMA

Serial 2803 200 Transmitedo a

RECIBO del telegrama

1.º y 4.º TD-1 (LEERSE LAS INSTRUCCIONES DEL DORSO)

Destino: Cielo N.º

Palabras: Día Hora Vía

Clases:

Destinatario: Dios

Señas: Empireo Teléfono

Tasa

Texto: Este va de vacas aunque por casa
brama ha que tengo ahí hoy es fiesta
gracias por la salud y por el
Buero Vallejo

Expendedor y domicilio: UV

ESCRIBA V. CON LETRA CLARA • ASEGURESE DE LA EXACTITUD DE TODOS LOS DATOS

Sello de fecha y firma del funcionario.

10 TELEGRAMAS

Telegrama de Buero Vallejo a Dios ante el estreno de *Hoy es fiesta*. Colección Carlos Buero

blemas del hombre de nuestro tiempo y la voluntad de tratarlos por medio del cultivo de la tragedia, la más alta forma de expresión dramática, al igual que en el teatro norteamericano estaban haciendo, tras O'Neill, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams y Arthur Miller. La permanencia de esos temas y la continuidad de la cosmovisión trágica configuran la esencial unidad de un teatro que se ha ido exteriorizando, sin embargo, con unas formas enriquecidas con distintas perspectivas y elementos y cuyo "propósito unificador" ha sido el de "abrir los ojos" a la verdad, con palabras del autor.

No puede establecerse con facilidad una clasificación del teatro de Buero; hay, con todo, un momento en el que tiene lugar un cambio evidente: el estreno en 1958 de *Un soñador para un pueblo*. Hasta entonces, el autor había construido sus textos con unas estructuras teatrales realistas, de raigambre ibseniana, si bien el alcance del "realismo" en los contenidos y en la configuración formal de la obra dramática posee una gran riqueza que incluye diversos aspectos simbólicos. La unión de esos elementos con los realistas

I compone un procedimiento continuado porque unos y otros constituyen para el autor una manifestación de lo real.

Buero hace penetrar al receptor en el universo interior de sus protagonistas, con frecuencia dotados de alguna deficiencia física o mental, a través de alucinaciones, visiones y sueños que se proponen en el mismo grado de percepción que las situaciones de la realidad. El público participa en el laberinto vital de los personajes mediante una forma constructiva por la que el espectador se sitúa en ocasiones dentro de los conflictos de los seres de la escena.

La apertura de caminos trazada en *Un soñador para un pueblo* supone el enriquecimiento de las posibilidades formales desde una evolución de carácter integrador. Este texto desarrolla un nuevo enfoque en los temas: el de la reflexión histórica entendida de forma que la consideración crítica del pasado "ilumine" situaciones actuales. Buero había llevado a cabo con anterioridad una interesante labor de recreación en piezas como *Las palabras en la arena* (basada en el episodio evangélico de la mujer adúltera), *La tejedora de sueños* (en el mito helénico de Penélope y el retorno de Ulises) y *Casi un cuento de hadas* (en un cuento de Perrault), y lo hará después en *Mito* con Don Quijote. Pero en *Un soñador para un pueblo* se inspira directamente en la Historia de España, en personajes y sucesos susceptibles de ser interpretados con libertad a partir de su realidad pasada.

En esta labor interesan más a Buero los aspectos internos o "intrahistóricos" que los externos u oficiales, recogiendo una perspectiva que comenzó a darse en Galdós y en los autores del 98, sobre todo en Unamuno. *Un soñador para un pueblo* es la "versión libre de un episodio histórico", el del motín de Esquilache; *Las Meninas* (1960), "fantasía velazqueña", se centra en la figura del genial pintor, enfrentado a la hipocresía de la corte de Felipe IV; en *El concierto de San Ovidio* (1962), única ubicada fuera de España, se dramatiza un suceso acaecido en la Francia prerrevolucionaria; *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1977) son dos nuevas "fantasías" situadas en la primera mitad del siglo XIX, que tienen a Goya y a Larra, respectivamente, como protagonistas. En el fondo de ellas se encuentra el tema que organiza toda su obra: la búsqueda de lo auténtico y el descubrimiento de la mentira; la intención que lo guía desde el principio, presentar a las víctimas de la injusticia y

la represión; y la preocupación que motiva su tragedia esperanzada, la necesidad de que en el futuro se superen los males del presente, que son los del pasado, como lo expresa a través de los tres tiempos de *El tragaluz* (1967).

La naturaleza de este teatro histórico exige diversos cambios constructivos: las modificaciones espaciales (disposición de la escena en varios planos que permita acciones simultáneas) y temporales (distorsión de la linealidad en la ordenación de los acontecimientos) son los más visibles aspectos, aunque no los únicos, de esa técnica abierta con la que se organiza el drama y se acrecienta la dimensión espectacular.

Desde sus primeros textos teóricos, Buero Vallejo afirma la obligación que tiene el creador de buscar modos de expresarse en una sociedad constreñida por condicionamientos censoriales. La defensa de esta convicción dio lugar, en 1960, a un debate con Alfonso Sastre en las páginas de la revista teatral *Primer Acto* sobre el posibilismo y el imposibilismo y, con esa voluntad de estrenar a pesar de las dificultades, consigue en 1963 llevar al escenario, dirigida por él, *Aventura en lo gris*, prohibida en 1954.

La de los años sesenta es una década de contradictorio sentido para Buero. En su comienzo nacen sus hijos Carlos y Enrique, fruto de su matrimonio, en 1959, con la actriz Victoria Rodríguez. Su figura se consolida como la del autor más notable del teatro español de posguerra, pero surgen diversas dificultades. La firma, con otros cien intelectuales, de una carta de protesta por los malos tratos de la policía a algunos mineros asturianos le causa "el desvío de editoriales y empresas"; se ve por ello obligado, para subsistir, a viajar a distintas Universidades de Estados Unidos con el fin de pronunciar conferencias, actividad que nunca le atrajo. *La doble historia del doctor Valmy* no consigue, por dos veces, autorización para su estreno, que ha de hacerse en versión inglesa en Chester (1968). José Tamayo pone fin a ese rechazo al encargarle la versión de *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht (1966), y en su Teatro Bellas Artes se estrena en 1967 *El tragaluz*, "experimento" que obtiene un gran éxito de público y crítica, en el que el autor recupera la memoria de sucesos anteriores (por primera vez aparece la guerra civil en nuestros escenarios) y dramatiza otros que los siguieron mediante unos personajes del futuro que los rescatan.



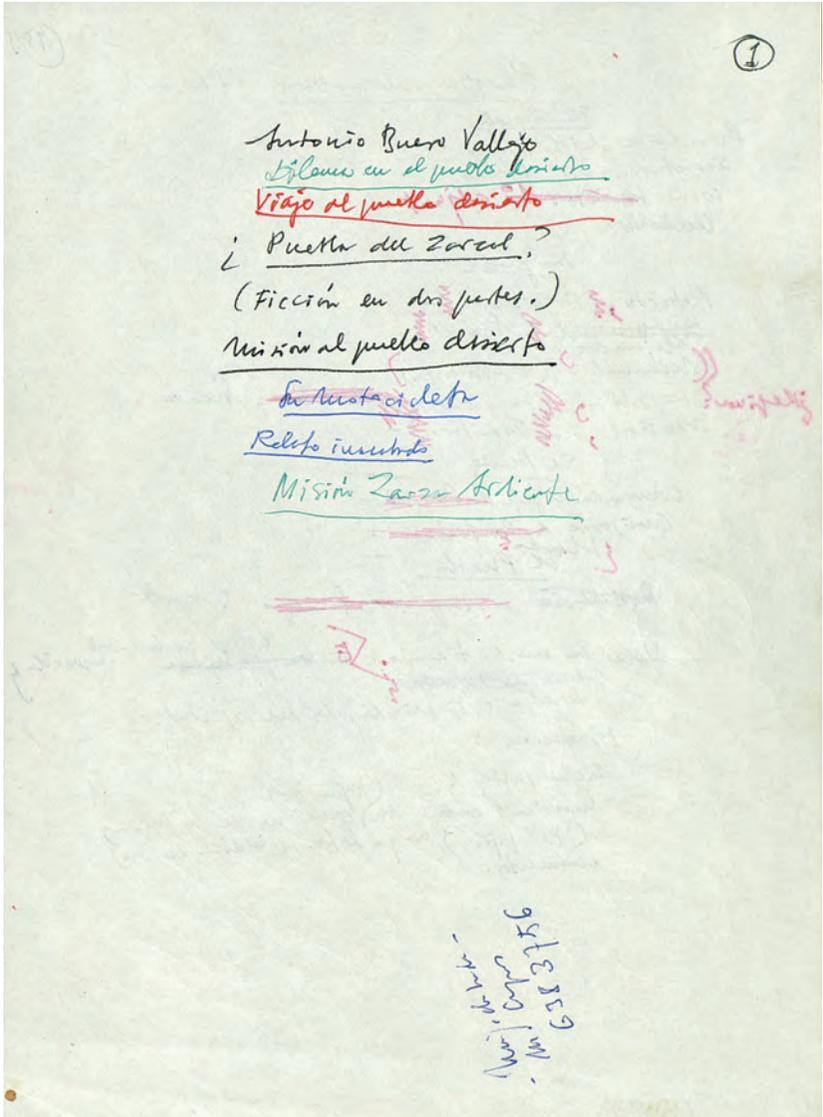


Las Meninas,
dirigida
por José
Tamayo, 1960.
Fotografía
de Gyenes.
Colección
Carlos Buero

El sueño de la razón supuso, poco después, el aumento de lo que Buero denominó "interiorización del público en el drama", con lo que ampliaba los efectos de participación de los espectadores, que observan parte de los hechos representados desde la mente o la conciencia de alguno de los personajes y, por lo tanto, perciben la realidad matizada por su mediación. Es lo que ocurre con Goya en esa obra, con Julio en *Llegada de los dioses* (1971), con Tomás en *La Fundación* (1974) o con Larra en *La detonación* (1977). En *La Fundación*, uno de los textos dramáticos más conseguidos del teatro español del siglo XX, entrelaza Buero los problemas individuales del personaje, los de una sociedad sumergida en la dictadura y los existenciales de la propia condición de nuestras vidas, hábilmente conectados con la tradición española de Cervantes y Calderón.

Jueces en la noche (1979), *Caimán* (1981), *Diálogo secreto* (1984), *Lázaro en el laberinto* (1986), *Música cercana* (1989) y *Las trampas del azar* (1994), con *Misión al pueblo desierto* (1999), forman su producción en la sociedad democrática, a comienzos de la cual (1976) se autorizó el estreno en España de *La doble historia del doctor Valmy*, drama en el que cuestionaba con dureza y valentía el uso policial de la tortura. En las obras compuestas en estos años Buero mantiene constante su actitud crítica y su investigación estética. Buena prueba de ello ofrece *Jueces en la noche*, texto formalmente muy complejo, estrenado en momentos difíciles desde el punto de vista social y político, que aborda el desajuste sufrido por individuos y grupos durante la transición, que concedía un lugar a los que estuvieron desterrados o condenados por disidentes y, a la vez, permitía la permanencia de quienes pertenecieron al régimen pasado y no se resignaban a perder sus privilegios.

El hombre, tratado como susceptible de transformación y mejora moral, capaz de salir victorioso de sus más intrincados laberintos, es el centro de la dramaturgia de Buero Vallejo. Pero el ser humano está determinado por su propia naturaleza y por el mundo en el que su existencia tiene lugar. De ahí que sean tres los planos que perfilan, al combinarse, la totalidad de este teatro: el de los hechos precisos que suceden en la representación y que, como tales, ya no admiten cambio, de los que participa el espectador como individuo que ha de tomar decisiones también individuales (plano ético); el de los personajes y espectadores en cuanto miembros de una sociedad



Página manuscrita con posibles títulos para *Misión al pueblo desierto*.
Biblioteca Regional de Madrid

muchas veces opuesta a ellos en la que, aun a costa de su integridad personal, deben influir (plano social-político); y un nivel que expresa las esenciales deficiencias del ser humano y hace visibles las ansias de superación frente a ellas y la relación con el misterio que rodea el mundo (plano metafísico). La conjunción de estos tres niveles en sus textos, así como la riqueza formal de su construcción, han hecho de Antonio Buero Vallejo un clásico de nuestro teatro que ha dejado tras de sí la que consideramos una huella innegable en los autores que lo han seguido en el tiempo.

El modo dramático más adecuado de llevar al escenario la lucha del hombre con sus limitaciones y la búsqueda de la verdad y de la libertad es la tragedia, que dramatiza el conflicto entre la necesidad y la libertad, entre la decisión personal y las imposiciones sociales y existenciales. Constituyen estas tensiones la auténtica manifestación actual del destino, entendido como relación dialéctica entre la colectividad y el individuo.

Buero, que así lo creía, defendió como elemento esencial de la tragedia, en época de amenazante desaliento, una apertura que le confiere su verdadero sentido ("el meollo de lo trágico es la esperanza"). Su tragedia esperanzada niega la existencia de un azar o un hado que condicionen por completo la suerte del hombre y, por lo tanto, de la sociedad. A veces, el desenlace de una historia resulta para algunos personajes cerrada y sin solución; otras, sin embargo, manifiesta las posibilidades de cambio. Y, en todos los casos, el espectador puede procurar catárticamente, en palabras de nuestro autor, "las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar". Cuando el telón cae, ha de decidir acerca de los hechos que ha contemplado y debe actuar en consecuencia porque la obra se prolonga en la vida y las preguntas permanecen en quienes la han contemplado.

Buero Vallejo, que con su teatro se ha comportado como conciencia crítica de nuestra sociedad, plantea con insistencia el problema fundamental de la aceptación de la verdad trágica de los personajes en el escenario y de los miembros de la sociedad fuera de él porque misión de la tragedia es desvelar el modo en que las torpezas humanas pueden presentarse como un destino. La justicia poética que impera en sus dramas permite que estos se configuren a veces, total o parcialmente, como una investigación con el consiguien-

te juicio, que ha de sentenciarse en la mente del espectador. Los seres del futuro (Investigadores de *El tragaluz* o Visitantes de *Mito*) nos juzgarán, pero el discernimiento debe darse ya en el interior de cada persona. Esos habitantes de tiempos venideros han conseguido en el suyo una superación de muchas de nuestras miserias: el perspectivismo histórico, que configura tales obras, hace visible el cumplimiento de la esperanza, a pesar de que para el autor no deje esta de ser problemática: "Se escribe porque se espera —afirmaba al comentar su actitud—, pese a toda duda. [...] Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes".

La tensión entre la natural condición humana, que se resiste al cambio y al sacrificio, y la voluntad de superarse se encuentran reflejadas en el teatro bueriano por medio del enfrentamiento entre dos actitudes, la del soñador y la del activo, personificaciones de modos opuestos de encararse con la realidad. Este conflicto, de raíz unamuniana, suele estar encarnado en seres distintos, pero tiene un punto de partida en el mismo individuo. De ahí que, aunque admitamos la más negativa condición de los activos, vemos que ni unos ni otros tienen toda la razón; tampoco la culpa completa de su torcido comportamiento. El hombre posee potencialmente el sueño y la acción y ha de buscar su armónica integración. La acción en sí misma conduce al egoísmo y al menosprecio de los demás; el sueño necesita pasar a la actividad para no quedar vacío. En cada obra traza Buero esta oposición de manera diferente, con matices peculiares, pero sueño y acción exigen una síntesis dialéctica que desemboque en el "sueño creador", ideal que se pretende conseguir. Algunos personajes simbolizan, con todo, el perfecto equilibrio: están aludidos y no llegan a aparecer en las tablas, pero dejan traslucir una meta esperanzada y asequible.

La última obra de Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, subía al escenario del Teatro Español de Madrid el 8 de octubre de 1999, cincuenta años después de que se representase en el mismo lugar su primera estrenada, *Historia de una escalera*. Con este motivo, afirmó el autor que en ella había algo de todas las anteriores y poseía algo de resumen de su producción dramática. Esta pieza postrera, que se refiere directamente a un suceso de la guerra civil española del que el autor pudo ser personaje, ofrece interesantes claves a

los espectadores de nuestro tiempo, a la vez que los coloca como jueces del que transcurrió. En ella establece Buero un diálogo entre ideologías, recupera la historia con ponderación y equilibrio, afirma que la violencia es injustificable y recuerda el poder salvador del arte, idea que nuestro dramaturgo-pintor, uno de los mayores de la historia del teatro occidental contemporáneo, expuso en tantos textos creativos y teóricos.

Buero fue un testigo lúcido y comprometido de la sociedad en la que transcurrió su existencia. Buero llevó a su teatro problemas morales que en su vida nunca dejó de plantearse. Buero dio un necesario giro a la escena con la que se encontró al abandonar la prisión, habló a los hombres de su tiempo de las cuestiones que en todos los planos le afectaban, creó una dramaturgia en la que la voluntad estética se fundamenta en la afirmación ética, luchó por expresarse en su patria contra todas las censuras y dificultades. Buero Vallejo buscó al público para dirigirse a él con sus textos, que ahora podemos ver escritos de su propia mano y, a lo largo de más de cincuenta años y por medio de más de treinta obras, le advirtió de que "el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere"; nos ha hecho reflexionar sobre "la importancia infinita del caso singular", ha insistido en la necesidad de mantener "la esperanza de la luz" porque "la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz". Él mismo está entre nosotros cada vez que uno de sus personajes nos habla, desde el escenario o desde el libro.

Antonio Buero Vallejo permanece por eso en la memoria y nos deja en las obras su presencia.



II

El relato en inmersión

Carlos Buero

CUANDO ENTRAMOS EN UNA EXPOSICIÓN COMO LA QUE AHORA SE PRESENTA, nos convertimos en espectadores no muy diferentes de los que puedan asistir a un espectáculo teatral. Acudimos a una sala en la que se nos va a contar algo, con un lenguaje propio pero cuyo desarrollo ha ido incorporando cada vez más recursos procedentes del arte dramático. La exposición es, en la esencia que su nombre indica, una muestra: presenciamos un repertorio de objetos cuya amalgama constituye un acto de comunicación. Esta comunicación es tanto inmediata, como articulada: cada uno de los objetos expuestos comunica en sí mismo, pero se incorpora a una serie que lo contextualiza dentro de una narrativa superior. Desde la obra reciente de un artista plástico, hasta la perspectiva de una época o corriente histórica a través de ejemplos significativos, toda exposición, en definitiva, proyecta una semblanza en forma de relato.

Como tal relato, el diseño de exposiciones se enfrenta a los mismos desafíos de cualquier otra forma de transmisión y recepción narrativa: captar la atención del espectador, reconducirla hacia el universo que se está mostrando, mantenerla haciéndolo partícipe de ese universo. Es reseñable cómo, frente a este desafío, disciplinas de naturaleza heterogénea convergen en un mismo orden de recursos. Dentro del arte dramático, semejante reto se ha resumido bajo el concepto de participación que, en el teatro de Buero, se concretaría en la identificación psíquica y sensorial del espectador con el protagonista del drama. Buero Vallejo utiliza para ello los denominados "efectos de inmersión": un apagón nos vuelve ciegos, como a Ignacio en *En la ardiente oscuridad*; la ausencia de sonido, sordos como Goya en *El sueño de la razón*; proyecciones audiovisuales nos hacen compartir los contenidos de conciencia de los personajes de *El tragaluz*. Por último, su dramaturgia da un paso más allá para trascender el mero efecto y lograr una forma narrativa original en la que la historia al completo sucede en primera persona, como en *La Fundación*, haciendo que la inmersión se constituya en la estructura misma del drama. Su teatro pasa de incorporar efectos de inmersión dentro de una estructura ge-

neral objetiva, a que estos se conviertan en un modo de contar en sí mismo, que hace del conjunto del relato un "relato en inmersión".

Si el teatro bueriano alcanza este logro en busca de la participación del espectador, el cine lo va a reproducir tiempo después. La primera película contada en forma de relato en inmersión es *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar, aunque el mérito internacional se lo llevaría *El sexto sentido*, de M. Night Shyamalan, estrenada dos años después. Tras ellas, un sinfín de títulos han empleado el mismo recurso para atrapar al público, desde *Shutter Island* de Martin Scorsese, a *Origen* de Christopher Nolan, que llega al virtuosismo con un esquema de muñecas rusas donde un sueño está dentro de otro sueño, una inmersión dentro de otra inmersión, y vamos saltando de una a otra sin tener conciencia de cuál es la original. Aunque, en el cine, el propósito de este recurso tiene más que ver con la espectacularidad narrativa que con la profundidad existencial que se exhibe en el teatro de Buero Vallejo; lo que se procura en ambos casos es la implicación del espectador en la trama de manera que no pueda sustraerse al impacto de la historia que se le cuenta.

Como actividad destinada a un público, la exposición quiere ser exitosa y eso también supone procurar que el espectador no pueda sustraerse a su narrativa. Para ello, el diseño de exposiciones ha investigado fórmulas que refuercen el impacto intrínseco de lo que se muestra y, progresivamente, ha ido incorporando recursos con los que crear una estructura ambiental que suscite nuestra adscripción a la historia que los objetos nos están contando. Como en el teatro de Buero, primero fue la luz en diálogo con la oscuridad, para subrayar semánticamente hitos y transiciones; después el sonido, que vivifica al objeto desde fuera del objeto en sí; finalmente, la proyección audiovisual, como lenguaje con otros códigos comunicándose en paralelo. E igual que en el teatro de Buero, o en el cine, también alcanza esa forma estructural última consistente en presentar el relato en inmersión, mostrando la obra del artista sin obras, que son sustituidas por una experiencia sensorial que nos sumerja en la pura creación. Exposiciones como *Meet Vincent Van Gogh*, *Frida Kahlo. La experiencia* o *Klimt. Experiencia inmersiva* son instalaciones audiovisuales que nos meten dentro del cuadro, en la paleta de colores, o en la cosmovisión del pintor, para que experimentemos una inmersión estética que nos haga uno con su obra.



Con su hijo Carlos, 1962. Fotografía de Basabe. Colección Carlos Buero



Con Victoria y sus hijos, 1964. Fotografía de Santos Yubero. Archivo Regional de Madrid





Buero Vallejo en su despacho, 1996. Fotografía de Lucas Abreu. Colección Carlos Buero

Esta exposición que ahora se presenta nos ofrece, así, un doble nivel de comprensión. Habiendo tanto el teatro, como las exposiciones, alcanzado una forma estructural última, las diferencias se diluyen y somos ya, y a la vez, espectadores tanto de lo primero como de lo segundo. Si la contemplación que se nos sugiere en esta muestra llega en un estadio de desarrollo que ha integrado técnicas multidisciplinarias, incide, sin embargo, sobre una trayectoria dramática concreta que ha contribuido decisivamente a que ese desarrollo se materializase. Las muñecas rusas de Christopher Nolan asoman por entre la atmósfera general de la exposición, invitándonos a que vayamos descubriendo el origen que lleva al teatro de Buero Vallejo hasta esa inmersión total, común hoy a tantas manifestaciones.

II

34



Pintando a Carlos, 1965. Fotografía de Santos Yubero. Archivo Regional de Madrid

Retrato de Carlos Buero, pluma y pastel sobre cartulina, 1965.
Colección Carlos Buero



BVERO. 65

III

Antonio Buero Vallejo: la verdad de los momentos sencillos

Patricia W. O'Connor

COMO BUERO PERVIVE EN SU OBRA, abundan los estudios sobre su teatro, pero hay pocos sobre el propio autor. Sin embargo, en reuniones profesionales y académicas, admiradores de Buero conscientes de mi larga amistad con él, a menudo me preguntan cómo era en persona. En esos encuentros breves sintetizo, diciendo, entre otras cosas, que era amable, modesto, de múltiples talentos y que tenía un maravilloso sentido del humor. Algunas de esas cualidades llaman la atención, pero nunca hay tiempo para ilustrarlas. Como Buero siempre buscaba la verdad dentro y fuera de sus obras, esta intervención pretende encontrar la verdad de Buero recordándolo en sus actos cotidianos. Como decía él en *Las Meninas* a través de Velázquez, un alter ego: "La verdad está en los momentos sencillos".

Aunque existe un general reconocimiento de la cabal honradez de Buero, persiste la tendencia a confundirle con la máscara trágica de su teatro, con la imagen severa que daba en las fotos o con los adjetivos empleados por los periodistas para describirle, como "cauteloso", "perezoso", "incómodo", "difícil", "frío", "cansino", "pesimista"...

Buero empezó a revelarse a mí en nuestro primer encuentro, que tuvo lugar pocas horas después de llegar yo a Europa por primera vez en 1964. Intentando demostrar mi respeto, me puse un vestido elegante de seda blanca. En los sesenta, nadie en España se vestía así a las doce del mediodía, pero yo no lo sabía aún. Nada más tocar el timbre de su puerta, me abre una joven guapa con un pañuelo blanco en la cabeza —una de las elegantes doncellas del dramaturgo, me supuse— y me lleva por un pasillo hasta una puerta cerrada. Detrás, seguí suponiéndome, estará el dramaturgo en su biblioteca ataviado con la típica chaqueta de escritor: mezclilla con coderas. Pero al abrir la puerta, la realidad choca con mi fantasía. El autor llevaba una camisa ramplona con mangas dobladas, pantalón desaliñado y zapatillas hechas polvo. Como yo iba vestida como para tomar té con la reina, quería que la tierra me tragase. Buero no pareció darse cuenta de mi bochorno; simplemente sonrió, me extendió la mano, me invitó a sentarme en el sofá, y

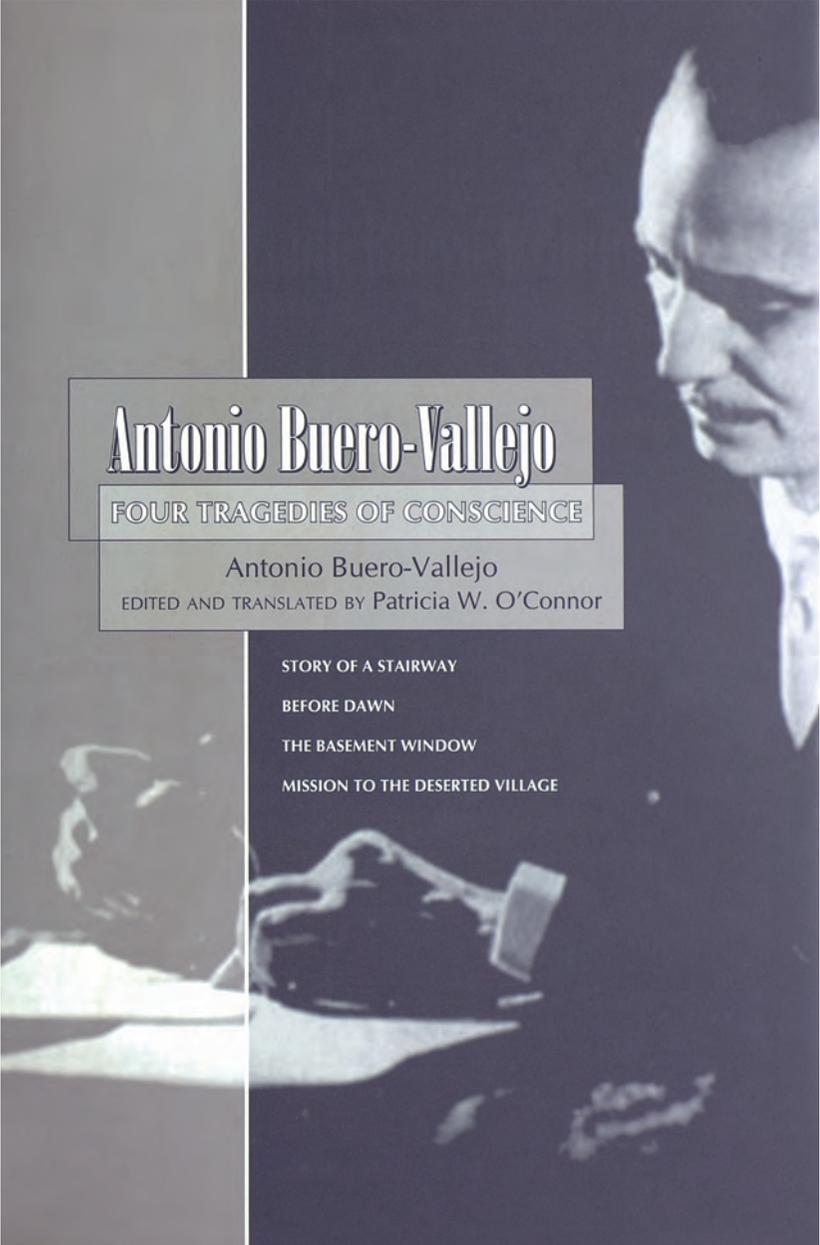
pronto su amable conversación me hizo olvidar mi ansiedad. Corría el reloj y a las tres la "chica" entra para poner la mesa en esta sala-comedor. Buero me la presenta: es su mujer, la actriz Victoria Rodríguez. Luego entran los hijos: Carlos, de tres años, serio y hermoso; y Quique, un gracioso niño de año y medio. Al despedirse, Victoria me invita al espectáculo en que trabajaba esa noche y me cita para almorzar con la familia otro día. Si el suelo me hubiera tragado en ese momento, me habría muerto feliz.

Buero quería mucho a su familia y tenía además un cariño especial por los niños porque entendía que todavía no habían sido manchados por la maldad del mundo. Cuando vine la primera vez a Madrid con mis dos hijos y Victoria nos invitó a comer, yo no existía para Buero. Con una alegría infantil, se sentó en el suelo con ellos como si fuese él un niño más, y empezó a cortarles pajaritas pequeñas de papel, pero al lanzarlas al aire parecían mariposas. Huelga decir que los niños estaban hechizados y, después de comer, pedían más pajaritas que Buero, ya sentado en una silla, les complacía con gusto.

A través de los años, Buero siguió confirmándome su imagen de hombre asequible de gustos sencillos cuya actitud era: "como en casa, en ninguna parte". Ya que se levantaba tarde y le gustaba la comodidad, no solía vestirse. En efecto, no tardó en recibirme en una vieja bata gris que hacía juego con las zapatillas raídas. Entonces me di cuenta de que Buero también me había honrado en ese primer encuentro... Simplemente vistiéndose. Recuerdo un día en los setenta cuando vine a comer y le encontré en traje y corbata. Sorprendida, le pregunté con cierta guasa si ya no había confianza o qué. Se disculpó explicando que como iba a la Academia después de comer...

Conocidos son el talento y la admiración de Buero por la pintura, pero menos sabido es su amor por la música. Si su padre le hubiera comprado el violín que quiso de niño, imaginaba que podría haber sido músico. Además, su pasatiempo favorito de joven era tocar la pianola en casa de tu tío. Cuando años después, Adolfo Marsillach le preguntó qué le gustaba más, la pintura, el teatro o la pianola, exclamó en seguida: "¡La pianola, Adolfo, la pianola!".

Llegar a conocer a alguien es un proceso lento que puede dar sorpresas. En 1979, Buero y Victorita estaban en Nueva York para un homenaje que mi marido, Tony Pasquariello, y yo habíamos organizado para celebrar el 30 aniversario



Antonio Buero-Vallejo

FOUR TRAGEDIES OF CONSCIENCE

Antonio Buero-Vallejo

EDITED AND TRANSLATED BY Patricia W. O'Connor

STORY OF A STAIRWAY

BEFORE DAWN

THE BASEMENT WINDOW

MISSION TO THE DESERTED VILLAGE

sario de *Historia de una escalera*. Estábamos las dos parejas en la discoteca del hotel y, después de charlar un rato, Buero me sacó a bailar. No me falta energía, y me encanta bailar, pero nunca pensé que Buero participase en frivolidades de discoteca. Cuál sería mi asombro, entonces, al encontrarme en la pista de baile con un desconocido. El pausado mito del teatro español me cogió por la cintura con decisión para llevarme al ritmo trepidante que imponía la música. De vez en cuando, se separaba de mí y montaba su "número": gestos ostentosos de las manos al tiempo que movía el cuerpo rítmicamente. Obviamente, Buero bailaba bien.

III

40

Saltemos ahora a 1996. Se acercaba el ochenta cumpleaños de Buero y quería hacerle algún regalo, pero no un insípido detalle de protocolo. A menudo, llevaba cosas a la familia, pero rara vez a él, porque Buero era totalmente antimaterialista. Entonces tuve que pensar mucho. ¿Qué podía hacerle gracia? Quería que se riera, porque en esos años se reía ya tan poco... Por fin se me ocurrió la solución: ¡una bata nueva! Aunque mi idea estaba bien, en Estados Unidos no era fácil encontrar una bata sin colores vivos o detalles frívolos, y la gracia sería regalarle una bata parecida a la que tenía. Después de mucho buscar, encontré un modelo sencillo en azul marino. ¡Comprado!

Ese año, llevé un grupo de alumnos graduados a ver teatro en Madrid, pero nada más llegar, quise ver a Buero para darle su regalo. Lo encontré, claro, en la vieja bata gris y le entregué el obsequio envuelto de modo rimbombante en papel de tonos chillones. Antes de permitir que lo abriese, sin embargo, le desafié con un juego de adivinanzas: "¿Qué hay dentro del paquete misterioso?". Qué poca imaginación tenía el gran dramaturgo de repente; a cada respuesta equivocada, le regañaba con: "¡frío, frío!". Por fin, y viendo que Victorita se daba perfecta cuenta de lo que le había traído, di a su marido un suspenso en el juego y permiso para abrir el paquete. Qué lucha con la cinta, el papel y la caja, pero cuando por fin sacó el contenido, este hizo el efecto esperado: Buero se rió.

Mis alumnos en Madrid habían hecho en Cincinnati un seminario sobre el teatro de Buero. Como me habían oído hablar de la vieja bata gris, al marcharme aquel día le dije a Buero medio en broma, pero intentando plantearle la idea, que él tendría que llevarla cuando viniesen a conocerle. Otra vez la

mirada severa. "No, no me pondré la vieja bata", me dijo de modo exageradamente teatral y, dándole al asunto un giro maravilloso completamente inesperado, añadió con una sonrisa juguetona: "¡Me pondré la nueva!".

Los alumnos llegaron a su casa unos días después, nerviosos y llenos de temor reverencial, un poco como yo aquella primera vez hace ya tantos años. Yo quería que viesan a "mi" Buero, ya que podía ser frío entre desconocidos. Con ese temor y con un deseo de expresar agradecimiento, llevamos dos cosas que le gustaban: una generosa ración de percebes y una botella de buen vino tinto. Pero no había nada que temer, Buero nos recibió con su flamante bata azul, todo sonriente y cordial. Pareció realmente a gusto con el detalle del aperitivo y, durante los 90 minutos que pasamos con él, Buero era la persona que yo conocía: abierto, ingenioso y lleno de un suave buen humor. Al despedirse de nosotros en la puerta, los alumnos le dieron las gracias por la visita. Buero dijo que lo había pasado muy bien con nosotros y, echando una mirada codiciosa al plato en el que antes había percebes, dijo: "¿Estáis ocupados mañana a la misma hora?". Huelga decir que los alumnos salieron encantados, y yo, con un sentimiento de ternura imposible de expresar.

En 1996, también se publicó mi libro sobre las contrafiguras personales del dramaturgo, *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, proyecto para "algún día" durante años. Tardé en comenzararlo en parte porque el tema no carecía de inconvenientes y no quería abusar de mi relación con el autor. Como la confianza que teníamos me importaba infinitamente más que el libro, le dejé el manuscrito para leerlo antes de entregarlo a la editorial. Al día siguiente, Buero me llamó y se limitó a decirme secamente: "vente". ¡Huy! ¡Qué susto! Salí corriendo, y al llegar, él mismo me abrió la puerta en la bata habitual, pero con una inusitada mirada severa y las manos en la cintura. Cerró la puerta detrás de mí con cierta decisión y guardó silencio. Por fin habló, marcando mucho las sílabas: "Tenías que hablar de la vieja bata gris, claro", lo que rompió el hielo, y nos reímos como dos buenos amigos. Sí, mi libro había pasado por una censura, ni impuesta ni sugerida, sin tachadura.

Unos años más tarde, ya desde Estados Unidos, leí en la prensa madrileña con horror este titular: "Buero Vallejo hospitalizado por hemorragia digestiva". Me eché a llorar y corrí al teléfono para llamar, pero todos estaban en

el hospital menos Antonia, la criada, quien tuvo que aguantar mis sollozos. Poco después, me llamó Victorita para decirme que parecía ya fuera de peligro. Hubo más lágrimas, pero esta vez de alivio, porque había esperanza de volverle a ver y articularle más sentimientos que los de agradecimiento. Aunque Buero sí salió de aquella crisis, nunca se recuperó del todo. Si antes en mi relación con él había predominado lo intelectual, ahora yo no perdía oportunidad para comunicarle que ocupaba un lugar fundamental en mi vida, y no solo profesionalmente.

Hablando un día con Ana Diosdado sobre este mi cambio de actitud hacia Buero, ella me comentó: "Le gustará, ¿no crees?". Como no lo sabía, más tarde, le conté a Buero lo que había dicho Ana, y le pregunté qué le parecían estas no acostumbradas señales de afecto. Mi pregunta fue atrevida, porque Buero podía ser enormemente franco. Quizá me diría que le molestaban; o podría expresar indiferencia con una mueca y "bah...". Pero por fin me miró de esa manera suya directa y me contestó simplemente: "Me gustan".

Muy consciente de la fragilidad de Buero, mi primer acto al llegar a España era llamarle por teléfono e ir a su casa. Saboreaba mi tiempo con él y sabía que cada despedida podía ser la definitiva. La que resultó serlo fue en marzo de 2000, y es un recuerdo agrídulce. Ya que Buero no podía salir de casa, le pregunté si yo podía satisfacerle algún capricho. Buero lo pensó un minuto y luego susurró con la poca voz que le quedaba que quería fumar. Anticipando justamente esta respuesta, ya que la familia no le dejaba fumar, saqué del bolso como por arte de magia un paquete de cigarrillos de su marca favorita y se le iluminaron los ojos. Puse un pitillo en su boca y lo encendí. Continuando el juego, yo, la típica norteamericana que menospreciaba a los fumadores por hacerse tan reconocido daño a su salud, saqué otro pitillo para mí, lo encendí con alarde y, ante su asombro, me lo fumé con él. Cuando Victorita entró, se sorprendió, por supuesto, e inmortalizó la escena en mi última foto con Buero. Lo que espero es que él supiese que lo que yo hice entonces fue otro acto de devoción.

Un mes después, el 23 de abril, Buero, realizando un esfuerzo titánico y en silla de ruedas, fue al María Guerrero, teatro de tantos éxitos y recuerdos importantes, para ver a su mujer triunfar en *La visita de la vieja dama* de

Dürrenmatt. Aquella noche Buero se despidió de mucha gente, y justo seis días después volvió al mismo teatro con Victoria, pero con los papeles cambiados: era ella quien le acompañaba cuando más de seis mil admiradores le dieron una ovación muda, desfilando respetuosamente por su capilla ardiente.

Por supuesto que me entristece pensar que ya no gozaré de la incomparable compañía de Buero y que tampoco veré directamente su honradez y su sentido del humor. Pero volveré a estar con él no solo en sus obras, sino en imborrables imágenes que forman una hermosa estela que me acompaña y me consuela, porque el corazón no olvida y no deja nunca de querer.



IV

Buero antes de Buero

Luis Iglesias Feijoo

ANTONIO BUERO VALLEJO TUVO DESDE NIÑO UNA MARCADA AFICIÓN POR EL DIBUJO Y LA PINTURA.

Él no iba a ser dramaturgo, aunque el teatro le gustase desde sus primeros años de Guadalajara, donde vivió hasta 1934. Hoy conocemos en detalle el desarrollo de sus aptitudes con el lápiz y luego con los pinceles, pues desde los primeros “monos” infantiles su padre guardaba y luego recortaba y pegaba en hojas muchos de sus tanteos iniciales para encuadernarlos en sendos álbumes; hoy reproducidos en un hermoso volumen (*Álbum de dibujos. 1925-1931*, 2017), con breve y emotivo prólogo de su hijo Carlos Buero y un estudio de Pedro José Pradillo. Ahí pueden verse cientos de dibujos desde 1923 hasta 1931. La progresión en el dibujo es bastante rápida. Desde los iniciales “monigotes” o someras figuras caricaturescas, pronto los trazos son más seguros, el sombreado o el rayado del fondo adquiere consistencia y expresividad y el tratamiento de la figura humana o del paisaje revela su rápido avance.

Esos esbozos primerizos fueron poco conocidos cuando se convirtió en figura pública desde el estreno de su primera obra, *Historia de una escalera*, en 1949. Apenas un artículo de Arcadio Baquero (“Buero Vallejo, pintor”) dio cuenta de esta faceta, aunque luego hubo en 1986 y 1987 dos pequeñas exposiciones de su obra plástica en el Teatro Español y en la Biblioteca Nacional. Fue el *Libro de estampas*, que preparó con sumo gusto Mariano de Paco (1993), el que divulgó esa faceta: cada uno de los dibujos y cuadros reproducidos se enriquecía con comentarios del autor, teñidos por el aura de la nostalgia ante lo realizado tantos años atrás.

Pero el dibujo no lo era todo para aquel artista adolescente. Además de por la plástica, su padre también lo aficionó a la lectura, al teatro y al cine. Interesado por las letras, en su casa había bastantes libros, entre ellos las colecciones semanales de teatro, que permitían conocer los rumbos de la escena española y extranjera, aparte de asistir a las funciones de las compañías teatrales que recalaban en Guadalajara. De esa manera fue atesorando experiencias literarias que darían fruto tiempo después. Pero alguna muestra de

escritura creativa surgió entonces: en abril de 1933 la Federación Alcarreña de Estudiantes convocó un premio de cuentos. Él presentó uno titulado *El único hombre* y en mayo obtuvo el primer premio, para sorpresa suya y de sus amigos. El relato, motivado para probarse a sí mismo que era capaz de escribir tan bien como algunos y mejor que la mayoría, convierte en asunto central la elección de tema del propio texto. Publicado por mí hace años, hoy puede verse en un hermoso folleto con prólogo de Pradillo (*El único hombre*, 2016).

El cuentecillo descubre varias cosas. De un lado, junto a cierta lógica ingenuidad, revela una pluma fácil: no se enreda en largas frases rimbombantes y va derecha a lo que quiere decir. Asimismo, evidencia una mente juvenil muy atenta a la actualidad, como muestra, por caso, la referencia a la teoría de la relatividad. Asoman también ironías a veces poco sutiles, como la burla de los eruditos pedantes, los anticuados que detestan toda la modernidad, los profesores que idolatran a Menéndez Pelayo... El interés del aprendiz de autor que era Buero, sin saberlo, no podía ocultar cuáles eran sus intereses: en un momento entra en el Museo del Prado y menciona al Greco y *Las meninas* de Velázquez, definido como "maravilloso cuadro", ubicado entonces en una pequeña sala dotada de un espejo, a la busca de "no sé qué absurdos efectos": la gente se situaba de espaldas al cuadro e impedía su visión.

Este interés por Velázquez y, en concreto, por ese cuadro, resulta un presagio de su importancia futura, muestra perfecta de la rica vida interior y de la persistencia de algunos temas. Pero otro aspecto debe ser aún destacado: la conclusión de que cualquier trabajo debe estar basado en la vida. Ese es el consejo del "único hombre" que encuentra: se trata de no despreciar lo clásico, pero tampoco rechazarlo; asumir lo moderno, pero sin borrar lo anterior. El objetivo está claro: hay que interpretar "la vida directamente y, también, sinceramente". Todo se resume en unas palabras: "La vida es el instrumento



que le sirve al hombre para hacer sus creaciones, y... cuanto más firmemente se apoye en ella, más valor e interés tendrá su obra”.

No se debe exagerar la trascendencia de esta primera página literaria de Antonio Buero, ni extraer de ella un programa artístico o literario; y, sin embargo, es también imposible no percibir cómo ahí se halla, en augurio, mucho de lo que caracterizará su obra posterior, y de su temprana actitud reflexiva y gusto por el equilibrio y la síntesis (*ne quid nimis*).

Sin embargo, su camino parecía claro. El arte podía más y en 1934 se trasladada a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes. Pero incluso antes de partir de Guadalajara deja una pequeña muestra de su actividad como dibujante: el programa de Ferias y Fiestas de Guadalajara en octubre incluye tres viñetas que ilustraban artículos, uno de ellos de su amigo Miguel Alonso Calvo (Ramón de Garciasol): se reproducen en el catálogo de la exposición *Guadalajara 1931. Memoria de la Segunda República*).

IV

50

Instalado en Madrid, allí pudo vivir y convivir su muy rico ambiente cultural, asistir a los teatros, ver museos, empaparse en las agitadas aguas de la política, compartir ilusiones con nuevos amigos. Un joven con inquietudes no podía permanecer ajeno a la efervescencia social que bullía por doquier. Su definida simpatía por la izquierda le llevó a afiliarse a la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), de cuya filial en la Escuela llegó a ser secretario. Y en 1935 dio charlas en los cursos nocturnos para obreros que la Federación organizaba en la sede de la Universidad en San Bernardo. De aquella época se conserva una fotografía en que puede verse a los alumnos de su promoción en las escaleras del Museo del Prado con motivo de una visita dirigida por Rafael Laínez Alcalá; Buero, a la derecha, muestra un aire reconcentrado.

Su gusto por las letras y el buen manejo de la pluma, que le había llevado asimismo a componer algún poema, como el desconocido *Sinfonía nórdica* (copia a máquina fechada el 30 de abril de 1934), se conjuga con las reflexiones provocadas por su declarada inclinación artística, y así escribe dos artículos para la *Gaceta de Bellas Artes*, firmados con el velazqueño seudónimo de Nicolás Pertusato, el enano que a la derecha en *Las meninas* patea al sufrido mastín. El primer artículo (noviembre de 1935), “Temas para un concurso”, repasaba con juicio independiente los motivos del Concurso Nacional de

Pintura, ante lo que juzgaba el “panorama... desolador” de la plástica española. Se burlaba de la reiteración con que los jurados proponían siempre el retrato, el desnudo o el traje regional, y sugería motivos técnicos, propios de su interés por aspectos de la práctica pictórica. Uno de ellos, por ejemplo, decía: “Estudio de reacción complementaria y neutralización de ésta en las sombras de una cabeza humana por concreción focal al punto más luminoso de la misma”.

Destaca en ese primer artículo la frecuencia con que menciona a Velázquez, muestra de cómo se había convertido en modelo o símbolo de los secretos de la pintura: “Hablo de un Velázquez insuperado, porque ni Goya, ni los impresionistas, ni los divisionistas, ni Zorn, ni Sorolla, ni nadie, en fin, hasta ahora, ha marcado una superación verdadera del concepto óptico velazqueño”. Para él, sigue dando respuestas a los artistas actuales: “No hagáis caso de los que os digan que Velázquez está muy bien para su época. ¡Y para la nuestra también!”. Pero tampoco muestra una actitud reverencial ante el genio del pasado. Lo que le preocupa como artista es la técnica de la pintura, no los temas. Tras citar a Nietzsche, asegura que el pintor debe ser de su tiempo: “tenemos que decir ahora que Velázquez es algo que tiene que ser superado”.

Dos meses después, en enero de 1936, apareció el segundo artículo (la firma lleva la errata “Pertresato”). No extraña el título: “Por el buen velazquismo (Prolegómenos a un manifiesto necesario)”. De forma autobiográfica, recuerda su descubrimiento de Velázquez y cómo se convirtió para él en objeto central de sus meditaciones: “Desde entonces este pintor —Velázquez— constituyó mi secreta preocupación”. Revela que primero le atrajo su “valor humano”, luego su empleo de la pincelada amplia, suelta, que influiría sobre los impresionistas y, más tarde, la asombrosa creación de atmósferas y el juego con la luz, para al fin comprender que “Velázquez, que era ante todo pintor de la cabeza a los pies, en vez de hacer de la pintura un campo de experimentación de sus anhelos metafísicos, dedicó toda su inquietud a la resolución del problema de la visión. Esta enorme preocupación es la que le hizo ver la naturaleza como un todo armónico sin detalles; y de esta visión desenfocada y unificadora del natural [...] nacieron su atmósfera y su luz”.



Alumnos de la Escuela de Bellas Artes tras una visita al Museo del Prado (Buero, el segundo sentado a la derecha). Colección Carlos Buero



Todos los proyectos, ilusiones y planes de futuro volaron por los aires con la sublevación militar del 18 de julio de 1936, que causó la Guerra Civil que dividió España en dos. Su vida, como la de tantos otros, dio un giro drástico, que habría de acumular tragedias personales a la gran tragedia colectiva.

Desde el principio su actitud estuvo clara, como la resumió años después: "Desde luego yo estaba en la [tendencia] de la izquierda, por estar muy sensibilizado ante la injusticia social. El Partido Comunista me atraía más que cualquier otro, pero no me afilié a él hasta bien entrada la guerra" (Mariano de Paco, *De re bueriana*, 1994, pág. 17). Tras un intento de irse voluntario al frente, su familia le disuade ante la inminente llamada de su reemplazo; mientras, colaboró en las actividades de la F.U.E. de la Escuela de Bellas Artes para proteger el patrimonio artístico ante el riesgo de su destrucción en un momento revolucionario.

IV
54
Por ello, los estudiantes elaboraron murales de propaganda, tal como recuerda un folleto de la República en 1937. Era una actividad para lograr la salvación del tesoro artístico, que ante todo pertenecía al pueblo. Pero la marcha de la guerra iba a golpearle directamente. Ante el avance de las columnas que se dirigían a Madrid, en octubre se procedió a detener a todos los militares sospechosos. El padre de Buero, entonces sin destino, era de pensamiento conservador, pero nada simpatizante de la rebelión. Pese a ello, fue detenido como medida preventiva. En noviembre la caída de la capital parecía inminente y, tras el traslado a Valencia del Gobierno de la República, se produjo la saca masiva de presos y su fusilamiento en Paracuellos y otros lugares. Allí debió de morir su padre, cuyo cuerpo nunca fue recuperado.

El golpe sufrido fue de enorme intensidad. Afines a la República que él defendía habían dado muerte a su padre. Sin embargo, con todo el dolor almacenado, sus convicciones no variaron: "el recuerdo de la muerte de mi padre no me abandona... Fue la comprobación personalísima de los crímenes que manchan cualquier causa en las pugnas históricas. Pero yo, aunque muy joven, no ignoraba que a todas las causas las mancha el crimen; ni que el bando contrario también estaba tan manchado por lo menos, si no más. De modo que seguí luchando por la República y por el pueblo" (M. de Paco, *op. cit.*, pág. 18).

1247-125244

PRISION PROVISIONAL DE HOMBRES N° 3 GENERAL PORLIER 54

EXPEDIENTE PERSONAL DE *Francisco Buero García*

Natural de *Cádiz* Provincia de *id*

Vecino de *Alhadril* Provincia de *id*

Hijo de *Antonio* y de *Trabel*

Domicilio *General Porlier = 36* Edad *52 años*

Estado *casado* Hijos *tres*

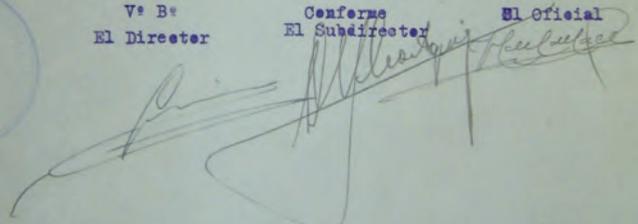
Profesion *Teniente Coronel Ingeniero (Retirado)* Instruccion *tiene*

Antecedentes *no constan* Ingresa por *1.ª vez*

ORDEN PUBLICO

17 octubre 1936.- Ingresa en concepto de detenido en virtud de la LEY DE ORDEN PUBLICO a disposición de la Dirección General de Seguridad con orden de la misma que se une al Expediente de LUIS RODRIGUEZ RODRIGUEZ. Se acusa recibe.

Vº Bº Conferme El Oficial
 El Director El Subdirector

IV
55

Parte de detención del padre de Buero Vallejo, 1936. Archivo General e Histórico de Defensa

Como Madrid no cayó aquel noviembre del 36, la situación se estancó. Buero siguió colaborando en el salvamento del Tesoro Artístico Nacional y formó parte de los equipos de rescate del patrimonio: redactó informes, recogió objetos e incluso visitó pueblos de las cercanías para trasladar obras en peligro, acción que deja un recuerdo autobiográfico en *Misión al pueblo desierto*. Esa labor no omitió la actividad intelectual: el 8 de julio de 1937 leyó por el micrófono de Unión Radio de Madrid una charla, "La mentira del arte proletario", que constituye su primera colaboración escrita durante la guerra, aunque entonces quedó inédita. Ahí manifiesta gran independencia de criterio, pues se declara contrario al "arte social", al "realismo socialista" y la "pintura de clase", para proclamar: "La forma lo es todo". No es extraño que tiempo después anotara que su difusión no gustó.

Días más tarde, el 15 de julio, en el número 2 del *Boletín F.U.E.* apareció un texto firmado por "Antonio Buero. De la Profesional de Bellas Artes": "Lope de Vega, decapitado". En él glosaba los destrozos causados por los bombardeos en las figuras de la fachada de la Biblioteca Nacional y se centraba en la estatua de Lope, cuya cabeza quedó separada del cuerpo.

Cuando al fin fue movilizada su quinta, pasó rápida instrucción en Villarejo de Salvanés; al descubrir sus aptitudes para el dibujo, el comandante lo situó en la oficina para que ilustrase el periódico mural. Allí lo descubrió el comandante médico de las Brigadas Internacionales Oskar Goryan, que pidió su traslado a la Jefatura de Sanidad de la XV División, situada entonces en la retaguardia del Jarama, entre Chinchón y Morata de Tajuña. Desde ese momento, estuvo vinculado a las Brigadas Internacionales y a Goryan, húngaro de nombre real Imre Beer, quien le encomendó dibujar en los periódicos murales y en los que se editaban en papel para dar instrucciones a los soldados y elevar la moral de la tropa. De Goryan, Buero hizo un espléndido dibujo con un emocionado texto cuando los brigadistas hubieron de dejar España; su suerte fue trágica: instalado en Moscú, fue considerado sospechoso, como tantos que habían combatido en España. Internado en un campo de concentración, murió en agosto de 1942.



Retrato de Miguel Hernández hecho en la prisión de Conde de Toreno el 25 de enero de 1940



Buero Vallejo reproduciendo el retrato en un homenaje a Miguel Hernández de la Universidad Complutense, 1976. Colección Carlos Buero

P.0.627.640

74

Presidenter:
 Sr. Hernandez Comas
 Vocales:
 Sr. Cabezas Garcia
 Sr. Hayes Rodriguez
 Sr. Plaza Hernandez
 Vocal Ponente:
 Sr. Ruiz Lara.

SENTENCIA.— En la Plaza de Madrid
 a 16 de enero de 1930.— Año de la Victoria.— Reunido el Consejo de Guerra Permanente núm. Vno para ver y fallar la causa núm. 48924 que por el procedimiento sumarísimo de urgencia se ha seguido contra los procesados

ENRIQUE SANCHEZ GARCIA, 33 años, casado, gerente de imprenta, vecino de Madrid, hijo de Enrique y Rosario.— AMABIE DONOSO GARCIA, 26 años, casado, representante del comercio, vecino de Belmonte (Cuenca) hijo de Tomás y Angeles.— RAMON TORREJOILLA QUIJANO, 22 años, casado, representante, vecino de Madrid, hijo de Ramón y Encarnación.— FELIX FERNANDO ALVAREZ JUANILLO, 21 años, soltero, estudiante, vecino de Madrid, hijo de Esteban y Filomena.— JUAN FONSECA BERNARD, 41 años, casado, viésente, vecino de Madrid, hijo de Vicente y Juana.— ANTONIO BUERO VALLEJO, 23 años, soltero, estudiante, vecino de Madrid, hijo de Francisco y María Cruz.— JOSE LUIS LEBARCE, 16 años, soltero, estudiante, todos ellos mayores de edad penal y cuyas demás circunstancias constan en el presente sumario.

Dada cuenta de los autos por el Sr. Secretario, oídos los informes del Ministerio Fiscal y de la Defensa, y las manifestaciones de los procesados, presentes en el acto de la vista y

RESULTANDO:

que ENRIQUE SANCHEZ GARCIA, hijo de Francisco y Rosa.— MANUEL MADRE DE PEDRO, 25 años, casado, ajustador, vecino de Madrid, hijo de Francisco y Juana.— JOSE ISQUIERDO PASQUIL, 28 años, soltero, médico, vecino de Valencia, hijo de Mariano e Inés.— GUILLERMO GARCIA SOLAS, 19 años, soltero, estudiante, vecino de Gijón, hijo de Luis y Laura. — todos ellos mayores de edad penal y cuyas demás circunstancias constan en el presente sumario.

Dada cuenta de los autos por el Sr. Secretario, oídos los informes del Ministerio Fiscal y de la Defensa, y las manifestaciones de los procesados, presentes en el acto de la vista, y

RESULTANDO: que son hechos que el Tribunal declara probados.

Que ENRIQUE SANCHEZ GARCIA, afiliado al P.O. desde 1930, siendo secretario de Organización de Melaga, entró a prestar servicios en "Mundo Obrero". En 1932 fué a Rusia condecorado por el S.R.I. y al P.O. donde fueron a estudiar la organización comunista para su implantación en España. En octubre de 1934 fué detenido y procesado siendo sobornado la causa, y al salir de la cárcel volvió al periódico usando como condecorador del mismo en cuyo cargo continuó después de iniciarse el movimiento. Más tarde fué designado Jefe de Intendencia de la 4ª sección de Batallón Mayor del Ejército de Defensa de Madrid, pasando luego a la 1ª del Ejército del Centro con la categoría de Comandante, siendo nombrado miembro del Comité Central del Partido Comunista. Luego desempeñó las funciones de Intendencia de los Ejércitos de Maniobras y Levante, siendo detenido en 28 de marzo de 1935, por los tropas nacionales cuando se dirigía a Alicante para embarcar hacia el extranjero, e internado en un campo de concentración de Albatarg consiguiendo salir con documentación falsa con el nombre de Hipólito Pérez Conde, viajando a Madrid, donde prestó por Cartagena y Orizaba su asistencia en nombre de María Atienza celebrando allí reuniones para la organización del partido formando una especie de Comité Central integrado por un tal Conde, el procesado y al también procesado Alejandro. El procesado conoció a algunas mujeres de buena familia. Se entrevistó con Estrella tratando de la organización clandestina. Recibió con cesura, la ayuda de Justina Higueras (s) la Jefe, consiguiendo un aval de don Juan Iñesta, por mediación del también procesado José Isquierdo y trasladándose al asilo de la delegación de Comisaria Viejas y cobijarse al 33 de la delegación de orden público.

IV
58

Sentencia con la condena a la pena de muerte a Buero Vallejo, 1940. Archivo General e Histórico de Defensa

trató de poner en contacto a Casoria con el Rionero para acercar las condiciones de las milicias de que el Rionero era Jefe.

M.C.

Que ASABE DOMINGO GARCIA, Secretario afiliado al P.O. desde marzo de 1936. Durante la guerra se le nombró encargado de la Evacuación de Chamartín hasta enero de 1937 en que el partido le designó delegado para la escuela de Casero del Comité Provincial, y pasando en febrero para Alicante de la dicha Escuela y en 1938 de la noche para la Escuela Central con destino en Barcelona y sigue en dicho cargo pero en Valencia por el corte de los Regionales, y se envió a Madrid con el mismo cargo hasta la liberación. Después de esta le visitó el comunista "Castro" (a) Cecilio, que le informó de la situación y en otras conversaciones trataron de la organización y de lanzar un movimiento fingiendo ser de Falange, protestando de la represión y desvalorización de la moneda, hablando también de ponerse, a través de Francia, en relación con la Internacional. Puesto en contacto con Enrique Sánchez y Alejandro González, hoy procesados, conoce la organización clandestina en Madrid, teniendo varias reuniones conituyendo en una de ellas el Comité que quedó formado por el procesado, Sánchez y Alejandro. trató de ponerse en contacto con C.M.T. clandestina para hacer labor conjunta y tuvo conferencias con Casoria y varios bastantes miembros.

Que ALEXANDRINO GONZÁLEZ VILERO, afiliado a la U.C.R. en marzo de 1936 y al P.O. en enero de 1937 sostuvo conversaciones con Castro sobre reorganización del P.O. y fue enlace de Sotero y Conaco. Desempeñó el cargo de Secretario del Comité Provincial, facilitó el contacto entre elementos dispersos como ocurre con Enrique Sánchez, para volver en la clandestinidad, asistiendo por indicación de Luque de Pablo de reuniones en el Prado y perdiendo el contacto lo consiguió de nuevo con Asabe Domingo, es hombre incansable en sus actividades a juicio de Enrique Sánchez, tratando como los anteriores procesos de reorganizar las masas para lanzarlas contra el actual Régimen.

Que RAHON TORRECIJILA GUIJARRO, afiliado al Partido Radical Socialista en 1931 y al S.R.I. en el año 1934 y en 1936 al P.O. y a la C-206 del radio sur. En agosto de 1936 se hizo policía de la Dirección General de Seguridad, siendo destinado a la Comisión de la Universidad y más tarde fue Vicepresidente del Comité Provincial de la Dirección de Seguridad. Fue delegado de Urban Público en Madrid, hasta abril de 1937 en que fue detenido por malos tratos a los presos. Fue Delegado Jefe en funciones de Comisario en Alcalájara. Actuó después de la liberación de Madrid en unión de Casoria en el P.O. clandestino estando en relación con los otros procesados. Facilitó a Casoria ascende.

499

Que BELTE FERRNADO ALVAREZ JUANTILLO, voluntario en el Batallón Joven Guardia y posteriormente en diciembre de 1936 se afilia a las J.S.U. siendo responsable de estas en la 4ª Brigada. Fue secretario de organización de las citadas juventudes en todo el Ejército de Levante y más tarde secretario General de las mismas. Al terminar la guerra fue llevado al Campo de Concentración de Alcañiz del que logra salir fingiendo ser menor de edad y entonces viene a Madrid donde se dedica a reorganizar el P.O. y las J.S.U.

Que JUAN FONSECA SERRANO, perteneciente a la Reschería desde 1931 (Logia Jovellanos de Gijón) y afiliado a la U.C.R. al P.O. a Amigos de la Unión Soviética y al S.R.I. desempeñando cargos en casi todas las organizaciones y con posterioridad a la terminación de la guerra, al igual que los anteriores se dedicó a la organización clandestina del P.O. teniendo en contacto a una llamada Tina con Conaco. Se dedicó a conseguir documentación falsa para el proceso Enrique Sánchez propagando noticias derrotistas que recogía de las radios rusas y francesas que escuchaba.

M.C.

Que ANTONIO RIERO VALLEJO, no obstante el asesinato de su padre por los rojos era, afiliado a la U.C.R. en 1934 y al P.O. y S.R.I. en 1936 fue durante la guerra propagandista rojo y facilitó a petición de José Ignacio señas y firmas para documentar a elementos significados del P.O. clandestino.

499

Que JOSÉ LUIS LEROSA, de 16 años de edad, afiliado a las J.S.U. en marzo de 1937 a la U.C.R. en el mismo año y al S.R.I. en el 1936 siendo Secretario

Propaganda de las Juventudes en el Sector Este. También después de la liberación procuró la reorganización clandestina de dichas Juventudes, procurando e logrando hacerse sus oficinas con el nombre de la Jefatura de Orden Público (Centro de Recuperación de la Herramienta) facilitando como empleado de dicho Centro la falsificación de la firma del Jefe del mismo. 4920

X que MANUEL MAURE DE TEJERO, perteneciente al Sindicato Nacional Ferroviario desde 1914. Después de la guerra pasó a su primo José Ozcordia y recibió cartas desde Francia dirigidas a su nombre y que hizo llegar a Ozcordia.

M. C. que JOSE ISQUIERDO PASQUAL, afiliado en el año 1933 a la F.U.E. y después del movimiento a la U.O.T. y al partido Comunista, fue Capitán Médico de la Escuela de Cuadrilleros de Sanlúcar (Valencia). También después de liberado Madrid se puso en contacto con los elementos de la organización clandestina, facilitando un aval de la F.E.T. para que se falsificasen y documentasen a los dirigentes.

X que GUILLERMO GARCIA COLAO, afiliado a las J.C.U. en febrero de 1937 responsable de las mismas en el 19 Cuerpo de Ejército y como levantador de relaciones con los dirigentes de la clandestinidad y de ellas en actividad a procurar la reorganización, difundiendo noticias optimistas entre los comunistas.

CONSIDERANDO: que los hechos llevados a cabo por los procesados ENRIQUE SANCHEZ GARCIA, AMABLE DONOSO GARCIA, ALEJANDRINO GONZALEZ VENERO, RAON FORBESOLA QUIJERO, JUAN FONSECA SERRANO, ANTONITO BUERO VALLEJO y JOSE ISQUIERDO PASQUAL, son constitutivos de un delito de adhesión a la rebelión militar, previsto y penado en el párrafo 2º del artículo 238 del Código de Justicia Militar, de cuyo delito son autores los procesados por participación directa en los hechos.

CONSIDERANDO: que son de apreciar las circunstancias agravantes de trascendencia de hechos y peligrosidad, a que alude el artículo 173 del Código Penal Castellano, por lo que atendida la pena que el precitado artículo señala al delito cometido debe imponerse la de muerte y accesorias legales caso de inulto.

CONSIDERANDO: que los hechos llevados a cabo por los procesados FELIX FERNANDO ALVAREZ JUANILLO, MANUEL MAURE DE TEJERO y GUILLERMO GARCIA COLAO, tipifican el delito de adhesión a la rebelión militar, previsto y penado en el párrafo 2º del artículo 238 del Código de Justicia Militar, de cuyo delito son autores los procesados por participación directa en los hechos, no siendo de apreciar ninguna de las circunstancias modificativas de responsabilidad criminal a que alude el artículo 173 del Código Penal Castellano, por lo que atendida la pena que el precitado artículo señala al delito cometido debe imponerse la de treinta años de reclusión mayor y accesorias correspondientes, siendo de abono el tiempo de prisión preventiva.

CONSIDERANDO: que los hechos llevados a cabo por el procesado JOSE LUCAS MENDEZ, son constitutivos de un delito de adhesión a la rebelión militar previsto y penado en el párrafo 2º del artículo 238 del Código de Justicia Militar, de cuyo delito es autor el mismo por participación directa en los hechos, siendo de apreciar la concurrencia de la circunstancia atenuante del nº 3 del artículo 9º del Código Penal ordinario, por lo que atendida la pena que el precitado artículo señala al delito cometido debe imponerse la de veinte años de reclusión menor y accesorias correspondientes, siendo de abono el tiempo de prisión preventiva.

CONSIDERANDO: que para determinar la cuantía de la responsabilidad civil que se decreta como derivada de la criminal se estará a lo previsto en el Decreto de 9 de febrero de 1939.

Vistos los preceptos legales citados y demás de general aplicación.

FALGOS: que debemos condenar y condenamos a los procesados ENRIQUE SANCHEZ GARCIA, AMABLE DONOSO GARCIA, ALEJANDRINO GONZALEZ VENERO, RAON FORBESOLA QUIJERO, JUAN FONSECA SERRANO, ANTONITO BUERO VALLEJO y JOSE ISQUIERDO PASQUAL, a la pena de muerte y accesorias legales caso de inulto; a los procesados FELIX FERNANDO ALVAREZ JUANILLO, MANUEL MAURE DE TEJERO y GUILLERMO GARCIA COLAO, a la pena de treinta años de reclusión mayor; y al procesado

JORGE ...

IV
60

LUQUE MENDEZ, a la pena de veinte años de reclusión menor y accesorias correspondientes, siéndoles de abono el tiempo que estuvieron en prisión preventiva; y para determinar la cuantía de la responsabilidad civil decretada estese a lo previsto en el Decreto de 9 de febrero último.
Así por esta nuestra sentencia lo pronunciamos, mandamos y firmamos.

Enrique Cabreria
Vicente Plan

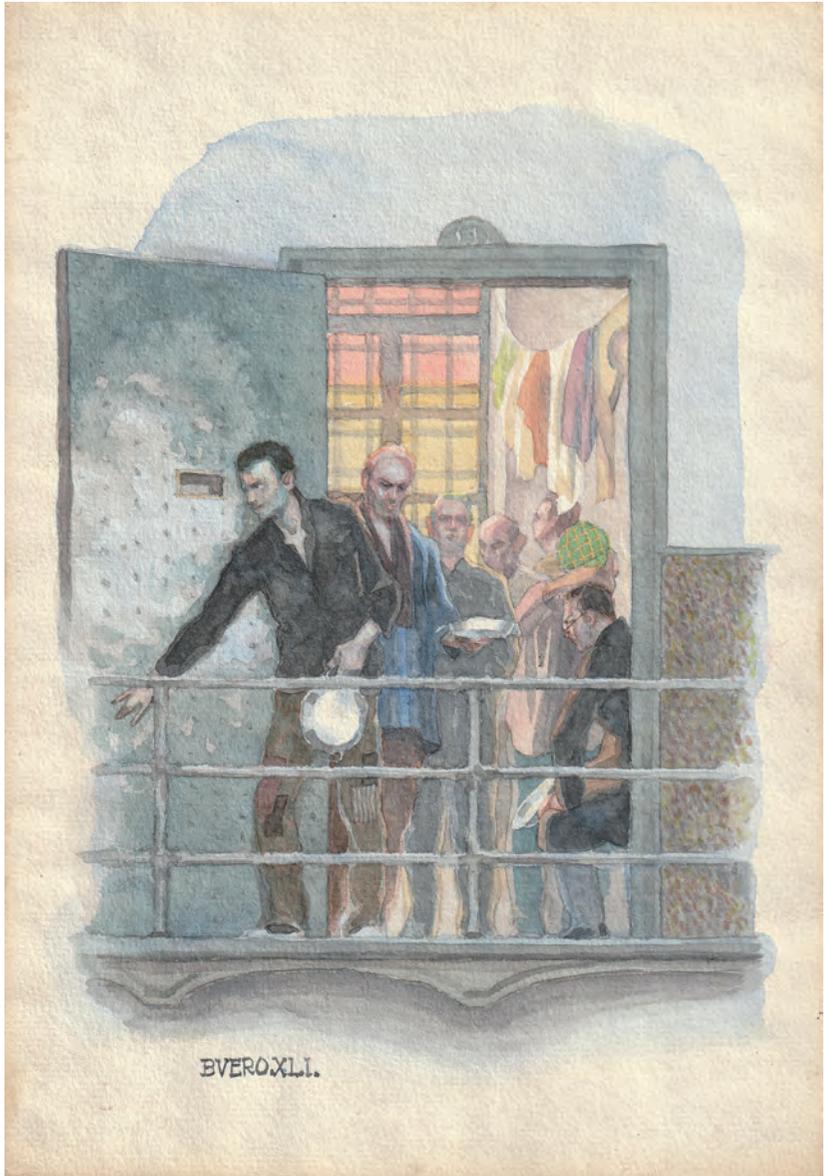
Francisco Hernández
Juan Traves
Miguel Leza

COMISION PROVINCIAL DE EXAMINADORES DE MADRID
VISTA la causa a efectos O.C. de la Presidencia del Gobierno
de 25 de Enero de 1940 O. n.º 2345 con fecha 4919 al 4922
Madrid 21 de Noviembre de 1940
El Capitan Secretario
Jesús Cano

Buero debió de incorporarse a su unidad en agosto de 1937, y de inmediato comenzaron a aparecer dibujos suyos en *La Voz de la Sanidad de la XV División*, publicada desde el 27 de mayo. Los primeros de autoría segura figuran en el número 12, de 17 de septiembre. Suelen ser ilustraciones adecuadas para aclarar algún texto: traslado de heridos, instalación de trincheras y puestos de socorro, croquis, planos... La claridad y nitidez del trazo debieron de convencer a Goryan para esa labor pedagógica. Pero en seguida su actividad se extendió a la redacción de pequeños textos, luego artículos más extensos, varios como ilustración de cuadros clásicos con motivos médicos, y los dibujos fueron también más ambiciosos.

Toda esa labor se extendió hasta el final de la guerra, en marzo de 1939, y se incluyó, aparte de en el periódico citado, en los que lo continuaron con títulos debidos a las sucesivas reorganizaciones del ejército de la República: *La Voz de la Sanidad del Ejército de Maniobra* y *La Voz de la Sanidad del Ejército de Levante*. Además, Buero también ilustró dos pequeños libros de los doctores Goryan y Rodríguez Pérez: *La Sanidad en la Compañía de Infantería* (1937) y *Puesto de clasificación* (1938).

Así llegó el final de la guerra y la derrota de la República, con la represión para los miles de soldados republicanos que no pudieron salir por los Pirineos. Confinado en la Plaza de Toros de Valencia y luego en un campo de concentración, Buero se trasladó en tren a Madrid. No se presentó a la autoridad, sino que ayudó a algunos camaradas falsificando sellos y documentos. La caída de toda su célula lo llevó a juicio, en el que fue condenado a muerte por "adhesión a la rebelión" en enero de 1940. Tras ocho meses a la espera del cumplimiento de la sentencia, esta fue al fin conmutada a treinta años, hasta ser puesto en libertad condicional en marzo de 1946: había dejado diez años atrás sus estudios artísticos. Ni en la guerra ni en su estancia en diferentes cárceles y penales pudo profundizar en ellos. Solo la práctica, que no abandonó en prisión, lo llevó a retratar a algunos de los que compartían sus difíciles circunstancias. Pueden verse unos cuantos del medio centenar que han sobrevivido en el mencionado *Libro de estampas*. De la labor en los periódicos del frente bélico escribió Carlos Dorado en *El Cultural* (16 de mayo de 2001), y todo ello, textos y dibujos, fue reunido por mí en *Buero antes de Buero* (Toledo, 2006).



Espera del rancho en El Dueso, acuarela, 1941. Colección Carlos Buero

Buero será su obra

En la época de presidio acumuló graves e intensas experiencias, pero en ella también nació la sospecha de que acaso su camino estaba en las letras. No escribió nada entonces; fue madurando temas y argumentos, y recién salido a la calle se puso a escribir una obra sobre ciegos, *En la ardiente oscuridad*, seguida al poco de *Historia de una escalera*. Había nacido un dramaturgo. Pero esos eran textos privados; y, entre tanto, para subsistir o por el mero placer de retratar a algunos familiares, siguió practicando el dibujo y la pintura al óleo.

Todo cambió de improviso en 1949. Cuando el Ayuntamiento de Madrid convocó el Premio Lope de Vega, presentó las dos obras ya mencionadas y lo ganó con la segunda de ellas. Como una de las condiciones del premio comprometía su representación, *Historia de una escalera* se estrenó en el Teatro Español el 14 de octubre de ese año. El rotundo éxito de un autor desconocido lo instaló de golpe en la escena española y así se inició la trayectoria de uno de sus autores más importantes.

IV

64



Buero Vallejo en 1949. Fotografía de Basabe. Colección Carlos Buero

Primera página del manuscrito de *Historia de una escalera*, 1947-48. Biblioteca Regional de Madrid

V

**Antonio Buero Vallejo,
maestro y amigo**

Paloma Pedrero

AHORA QUE YO MISMA TENGO UNA EDAD APROXIMADA A LA QUE TENÍA ANTONIO BUERO VALLEJO CUANDO LE CONOCÍ,

me doy cuenta de la enorme suerte que tuve disfrutando de su amistad y compañerismo. En realidad, cuando esto ocurrió yo todavía no escribía. Era entonces una jovencísima actriz emparejada con un autor dramático, Fermín Cabal, diez años mayor que yo y muy cercano a nuestro Buero. En aquel entonces no eran tantos los dramaturgos como ahora y la mayoría de ellos se reunían a menudo para conversar, pergeñar cierto proyecto, hacer algún manifiesto o acto de protesta común.

También, al menos tres o cuatro veces al año, se urdía una cena, que organizaba la librería de La Avispa, Julia García Verdugo, en la que los colegas disertaban, contaban sus anécdotas, sus penas teatrales e, incluso, ya con varios vinitos, se lanzaban verdades como dardos unos a otros. Tengo mala memoria y selectiva, pero recuerdo, ya que poco después me uní al grupo, a Rodríguez Méndez, Lauro Olmo y Pilar Enciso, Domingo Miras, Fermín Cabal, Alonso de Santos, Alberto Miralles, Jerónimo López Mozo, Luis Riaza, José Luis Miranda... La propia Julia y, alguna vez también, nuestro compañero Buero, porque él, sin duda, como compañero se comportaba con todos. No recuerdo que asistiesen a esas cenas Ana Diosdado ni Carmen Resino, ni Concha Romero u otras que escribían ya obras teatrales por aquel entonces, lástima, así que cuando yo comencé a ir éramos muy pocas y, en mi caso, me dedicaba a escuchar para aprender. Por otra parte, allí había muchas voces pidiendo turno a encendido volumen.

En aquel tiempo, los hombres nos podían ceder amablemente el asiento, pero raramente la palabra, y menos aún el poder. No obstante, eran los más añosos los que mostraban mayor regocijo en que hubiese por fin mujeres dramaturgas en su universo. Eran, asimismo, los más solidarios y cercanos. Buero Vallejo fue uno de los más entusiastas ante el nuevo y todavía pequeño fenómeno de la dramaturgia femenina. Aunque también quiero hacer justicia a Alfonso Sastre, Gómez Arcos o Rodríguez Méndez, este último un

auténtico apasionado del género femenino en todas las artes. Me he preguntado a menudo el porqué de esta cuestión, eso de que los decanos nos apoyaran más, y me reafirmo en mi impresión de antaño. Los autores mayores no se sentían heridos por la mujer. En general, sus compañeras no habían entrado aún en la mal llamada "guerra de sexos". Es decir, la mayoría de ellas eran esposas que, aunque algunas muy cultivadas y trabajadoras, no habían irrumpido en competencia directa, o artística, con ellos. Los más jóvenes, en cambio, ya nos miraban con recelo y, según ellos, sufrían en sus carnes nuestro feminismo desbocado. Quizá esta teoría no sea acertada y fuera mera casualidad, pero lo cierto es que mis mejores respaldos en la selva dramática vinieron de los compañeros más viejos. O más maestros, matizaría yo.

A Buero le conocí como autor viendo una de sus obras a mediados de los años setenta. Era la primera vez que yo pisaba un teatro de verdad, mi primer recuerdo nítido de un escenario grande, hermoso, bien iluminado. Sobre aquel escenario representaban *La Fundación*. No sabía yo en aquel entonces quién era el dramaturgo de aquella impresionante historia que me dejó temblando intensos minutos después del final. Solo sabía que aquello que mis ojos adolescentes habían visto era lo más parecido al universo mágico de mis deseos. Aquella tarde, desde una de las últimas filas del gallinero, sentí tantas y tan hondas emociones que nunca más pude desligarme del mundo del teatro y sus autoras y autores vivos.

Años después, casi diez, la vida quiso regalarme un reencuentro extraordinario con el autor que me había descubierto el arte de la dramática. Fue en una boda, la mía con Fermín Cabal, una boda muy especial en la que Antonio Buero, incansable, bailó conmigo desde un vals hasta un bolero, pasando por un tango en el que mostró sus notables dotes para la interpretación y la danza. A Buero, como a la inmensa mayoría de los poetas dramáticos, le encantaba actuar. Cosa lógica en aquellos para los que el escenario es nuestro lienzo y materia. De hecho, desde los clásicos, todos han interpretado personajes antes de practicar el oficio de la escritura e, incluso, algunos lo compaginaron hasta la muerte. Mirad Molière. Buero era feliz dentro de esa atmósfera mágica y, siempre que podía, hacía alguna colaboración sobre las tablas.

Al año siguiente de aquella boda, la mía, en la que Buero mostró su carácter lúdico y divertido, estrené mi primera obra teatral y allí, en la primera fila, estaba él, el autor Buero con su atentísima mirada, con su crítica respetuosa y solidaria hacia los nuevos de la dramaturgia española.

Y ahí siguió estando siempre, sin fallar. Porque a Buero le gustaba ir a ver las obras de los colegas; era tal su grandeza, su carencia de envidia, que disfrutaba de lo lindo cuando aquello era bueno, cuando veía talento y riesgo, cuando encontraba en las tablas alguien con el que compartir incertidumbres.

Antonio Buero, sin embargo, no me parece a mí que tuviera vocación de maestro en el sentido de enseñar directamente a otros las claves de su oficio. Al contrario, yo diría que tenía una profunda vocación de aprendiz. Hay dos formas posibles de enseñar. En la primera el maestro no busca al alumno, sino que es el alumno el que elige, a través de las obras que lee o ve, a un maestro. Lo elige porque le gusta, porque conecta con ese mundo interior que le transmiten, porque se conmueve con sus palabras, porque percibe en esa obra un camino que a él le gustaría recorrer. Y porque aspira a llegar a tan altas cimas artísticas desde la conciencia de que ahí se guarda la llave de lo que él pretende llegar a abrir.

El discípulo elige al maestro a través del descubrimiento y la pasión por su obra. Esta es, desde mi punto de vista, la forma en la que Buero ha ejercido el magisterio: pariendo obras magníficas y lanzándolas a los libros y a los escenarios. Pero ¿cuántos autores actuales reconocen ese magisterio en nuestro dramaturgo? Quizá no sean muchos, la ignorancia está llenita de ingratitud, pero que no sean muchos da absolutamente igual. Porque Buero tiene una obra que habla por sí misma y que no necesita de explicaciones ni propias ni ajenas para iluminar, para ser reconocida como magistral por los de su clase, por sus colegas. Creo, sinceramente, que estos, los de verdadera condición de poetas dramáticos, no dudan en afirmar que Buero es un maestro, afirmación rotunda que nace del conocimiento de este arte, del respeto al mismo, de la propia fortaleza y humildad. Otra cosa son los advenedizos, los que se proclaman modernos, los que no saben lo que vale un peine, los que se autodenominan sin pudor autores de teatro porque saben escribir fulanito punto y guion —de estos ha habido siempre y no hay que darles mucha

voz, aunque ocupen mucho espacio—. Y otra cosa es que los verdaderos dramaturgos, aun reconociendo el magisterio de los grandes, deseemos ser especiales, propios, originales. Algo que se es o no, sin relación alguna con ese deseo.

Para Buero, cada obra que escribía, hasta la última, fue un experimento nuevo, un experimento real, complicado, extenso, profundo y peligroso. Una bomba que le podía estallar entre las manos y destrozarle el alma. Buero sufría escribiendo porque no se conformaba, porque sabía lo que no lograba, porque hasta el final de sus días miró los escenarios con ojos de novel asombrado. Porque cómo iba a dar lecciones de algo tan escurridizo y misterioso. Además, este hombre no quería ser maestro, quería ser dramaturgo, un gran dramaturgo. Lo que fue.

En mis diecisiete años de estrecha relación con él nunca me dio un consejo en lo que a la creación se refiere. Siempre me trató como a una colega que sabía muy bien lo que se hacía, que a veces, según su criterio, acertaba más y otras menos, pero a la que ni se le ocurría mirar por encima del hombro. Según su generosa opinión, él solo me ganaba en experiencia y, si de eso se trataba, no dudaba en contarme lo que a él le había ido mejor o peor en esta jungla que ha de recorrer un autor de teatro en España a lo largo de su vida. Lo que tenía claro, y siempre me repetía, es que había que escribir obras y tirar para adelante; las conferencias, los artículos, los prólogos, las entrevistas..., eran un mal inevitable con el que había que bregar sin que te desconcentrara, sin que te sacara de ese universo propio e imaginario poblado de personajes, historias, conflictos, símbolos o sueños.

Buero Vallejo no buscaba discípulos porque sabía que dar las claves de su universo creativo le podía hacer perderlo. Porque intuía que lo que él vivía con la escritura de cada obra era un misterio que había que guardar con siete llaves. En una de nuestras últimas conversaciones, muy enfermo ya, y poco antes de su muerte, me contó que tenía una idea para una nueva obra. Fue una confesión: "Ni siquiera Victoria lo sabe", me dijo. Fue una expresión de camarada que necesita compartir inquietudes. Me comentó que era una idea precaria a la que había que dar miles de vueltas. Luego me miró cómplice y con un hilillo de voz añadió: "Ya sabes". Alguien que va de maestro nunca

cree que el alumno sabe. Alguien que va de maestro, además, no suele ser un maestro.

A los admiradores, a los estudiosos de la obra de un autor, les gusta que otros autores reconozcan su influencia. Yo pienso sinceramente que no tiene importancia, que la única verdad está en la obra. Yo hoy no solo reconozco su influencia, sino también mi orfandad ante su desaparición. Con Buero en vida yo sabía que cuando en esta selva del teatro me rodearan las fieras, él siempre saldría en mi defensa con la autoridad del león viejo y sabio que custodia a los cachorros más fuertes. Porque Buero me quiso primero por mis obras, como yo a él. Después tuvimos la fortuna de querernos también por la propia vida.

Antonio Buero Vallejo vivió a tope, y eso es lo importante. Supo escribir y pudo enseñarlo, y eso es lo importante. Dejó una gran obra para gozo de las gentes del mundo, y eso es lo importante. Supo amar y ser amado. Y eso es lo importante.

Buero era un dramaturgo puro que nunca cedió a las tentaciones de otras literaturas más agradecidas y mejor pagadas, actuó como un artista coherente y comprometido con su tiempo, viviendo en la austeridad más fértil, dándonos obras con ideas y corazón, cuerpo y alma, lo que ha de poseer toda verdadera obra artística.

Y fue único porque, mal que nos pese, sabemos que ninguno de los autores o autoras de hoy lograremos alcanzar sus cotas. Este hombre tuvo, además de su talento, una especie de suerte histórica en relación con lo teatral. Comenzó a escribir en unos años en los que el teatro se esperaba y tenía sentido y repercusión en la vida social. Vivió guerras y cárceles atroces que le hicieron más sabio, estuvo en movimientos políticos y artísticos de una fuerza impensable en nuestros días, tomó postura y se hizo con enemigos y seguidores. Pero, sobre todo, se hizo con un público, un público que aguardaba sus obras con entusiasmo, ajeno a las maledicencias y a la crítica.

Antonio Buero Vallejo es el último autor de teatro genuino que ha conseguido esa meta imprescindible del escritor: tener sus propios espectadores. Por eso, él es para muchos de nosotros, dramaturgas y dramaturgos, no solo un





La Fundación,
dirigida por José
Osuna, 1974.
Fotografía de
Gyenes. Colección
Carlos Buero

Buero será su obra

maestro, sino también un modelo, el modelo que desearíamos seguir y que la realidad de la situación histórica presente nos niega implacable.

Cuando todavía sueño con aquello que me gustaría lograr, pienso en Antonio Buero Vallejo. Sí, yo quiero, como él, escribir obras con cuerpo y alma que lleguen a los escenarios. Quiero que el público las espere y vaya a verlas. Sueño vivir con austeridad y sosiego, cultivando mi oficio desde la fortaleza que da amarlo. Ser conocida y reconocida y pasar a la historia de la literatura universal.

Gracias, Antonio, por habernos dejado ver que todo eso existe.



VI

**No me atrevo a pintar,
pero sí a escribir una
cuartilla**

Pedro José Pradillo y Esteban

CON ESTA AFIRMACIÓN SE ABRÍA UNA MUY BREVE ENTREVISTA A BUERO VALLEJO QUE FUE PUBLICADA EN LA REVISTA DIEZ MINUTOS en diciembre de 1984. Allí, nuestro personaje aparecía en la biblioteca de su casa ataviado a lo velazqueño y armado de pinceles y paleta delante de un lienzo colocado en el caballete como si de un estudio de pintor se tratara. A una de las preguntas en la que se planteaba la posibilidad de que hubiera sido él el genio sevillano, Buero respondía: "Indudablemente siempre sería un honor tener la genialidad que Velázquez tenía en las manos. A mí me gustaría saber pintar, pero creo que lo mío no es la pintura, sino la literatura, y en eso paso la mayor parte de mi tiempo".

Pero, pese a esta rotundidad, de todos es sabido que durante muchos años, los de su infancia y juventud, la principal preocupación de aquel muchacho, que será excepcional dramaturgo, fue dibujar y pintar, y encontrar la pericia y técnica más depurada para superar a don Diego. Y así lo dejó por escrito en el artículo "Por el buen velazquismo. Prolegómenos a un manifiesto necesario" publicado en enero de 1936 en la *Gaceta de Bellas Artes* (nº 453) bajo el seudónimo Nicolás Pertusato. Recordar que este nombre no era otro que el de aquel criado al servicio de la infanta Margarita que fue retratado por el pintor real en el gran lienzo de *Las meninas* (1656), pisando al mastín de primer término. En aquel ensayo, el joven alumno de la Escuela de Bellas Artes definía esta brillante teoría: "Velázquez es el revolucionario tipo de la pintura, por haber sido el primero en emplear con todo vigor el convencionalismo de pinceladas amplias y visibles para resolver al natural; convencionalismo que, desde entonces hasta ahora, se ha introducido más o menos sabiamente en toda manifestación pictórica". Pero antes de aquel año fratricida, Antonio Buero ya había dado muestras de sus habilidades como escritor y dibujante.

Primero en 1933, año en que ganaba el concurso literario convocado por la Federación Alcarreña de Estudiantes con el relato en primera persona *El único hombre*, superando a los titulados *Y soñé*, redactado por José de Juan García —que luego será escritor y periodista, director del semanario *Nueva*

Alcarria desde 1940—, y ¡*Analfabetos!*, del que era responsable su admirado amigo Miguel Alonso Calvo —el poeta, novelista y ensayista laureado Ramón de Garciasol—. Como era de esperar, el atribulado protagonista vivirá una experiencia reveladora en el Museo Nacional del Prado acompañado de Ferralta, un colega que valoraba el Impresionismo como una “porquería”, aunque no tanto como el Romanticismo que “... lo salvaba Velázquez, del cual decía neciamente que era el único impresionista que supo ser clásico”.

Y después, en 1934, cuando el ayuntamiento de su ciudad natal le invitó a participar como ilustrador en el *Programa oficial* de las Ferias y Fiestas. Entonces en sus páginas se incluyeron tres viñetas que ilustrarían, además de la portada, las colaboraciones de Miguel Alonso Calvo, del profesor Marcelino Martín y del concejal Federico Ruiz con alegorías al Arte, a la Cultura y al Trabajo. Los elementos y atributos para cada una de ellas fueron, respetivamente, una columna corintia junto a un edificio racionalista y un esclavo de Miguel Ángel sobre la efigie del propio Buonarroti; un profesor que sigue la lectura de su alumna en una biblioteca con un gran ventanal que deja ver una ciudad moderna; y el patrón estrechando la mano del obrero delante del modelo de una locomotora.

Para entonces, como ya he señalado, su principal preocupación era formarse en las bellas artes, de ahí su traslado a Madrid, ingreso en San Fernando y su primera colaboración en la *Gaceta de Bellas Artes* (nº 451, noviembre de 1935) con el breve y sugerente texto “Temas para un concurso”, firmado también por Nicolás Pertusato, en el que seguía dando muestras de su admiración por el pintor hispalense: “No hagáis caso de los que os digan que Velázquez está muy bien para su época. ¡Y para la nuestra también! Nadie ha sido todavía suficientemente capaz para situar a Velázquez de una manera real fuera de nuestra época”.

En los primeros meses de la Guerra Civil, antes de su incorporación a filas para servir bajo las órdenes de Oskar Goryan, enviaría a Guadalajara alguno de sus dibujos para ilustrar las páginas del semanario *UHP. Milicias antifascistas alcarreñas* con temas alusivos a la movilización de los jóvenes —con un muchacho, a pecho descubierto con el fusil en la mano izquierda y el puño levantado, a la cabeza de un nutrido grupo de hombres y mujeres con banderas al viento— y a la acción depuradora de la muerte —figura cadavé-



Ferias y Fiestas
(PROGRAMA OFICIAL)

Organizadas por el
Excmo. Ayuntamiento
durante los días **14, 15,**
16, 17 y 18 de Octubre.

GUADALAJARA

AÑO 1934

Vda. H. de Pablos, O. Herrer, 4
IMPRENTA



CULTURA
Dibujó de A. Buero.

Nada eleva tan alto el poder del hombre como la Cultura. Ella pone tenso el espíritu de iniciativa, abre los caminos de la verdad y da a la vida una serenidad clásica y una seguridad de triunfo.

Por la Cultura le han nacido a la Humanidad alas para volar y un sentido de exaltación frente a todas las fuerzas reaccionarias de la naturaleza. De ahí el valor profundamente revolucionario de la Cultura. Cada verdad conquistada, cada ley, cada hecho descubierta, es una batalla ganada a la tiniebla y al misterio que rodea a la Humanidad, temblorosa de emoción y aterrada ante la duda.

Hacer hombres cultos es hacer hombres revolucionarios, constructores de un mundo nuevo, hacia el cual se dirige la flecha de la idea y el ansia redentora de la Humanidad dolorida.

La Cultura es, por eso, la diosa más fecunda de todas las diosas que el hombre ha sido capaz de crear.

Marcelino Martín.

Octubre 1934.

Herramientas auto Madrid-SENA-Guadalajara



Dibujó de A. Buero.

Arte: suprema esperanza; proyección ideal de la vida; flecha de luz lanzada en las tinieblas al blanco de todos los tiempos; manera superior, intemporal, de ver la Vida en el tiempo y en el espacio...

Arte: suprema justicia; aprehensión de lo fugaz, cuyo hontanar no se conoce y cuyo fin se ignora; elevación; grandeza; gigantez de lo mínimo y exigüidad de lo imponente; calidoscopio de la Vida...

En el plano definitorio, habrá quien haga extensivos los conceptos anteriores a otras cosas. Y con razón. En el vértice de todas las convergencias, la Unidad. Antes de su fin hay filiación posible. Desde este momento Uno: Todo...

Ejemplo:
Catedral. Jardín. Tractor. He aquí el Arte. ¿No habíamos quedado en su cursilería y materialidad? ¡No! Son dolorosamente hiliantes las cursilerías de que se les ha cargado. Cada uno puede ser un sistema de vida, una concepción del mundo. ¡Todo consiste en saber verlos así! ¡Si los vieran todos limpios de prejuicios!...

Y...

MIGUEL ALONSO CALVO.

Cubiertas bicicleta Madrid-SENA-Guadalajara

EL TRABAJO Y EL AYUNTAMIENTO

Un Concejo de estríctamente popular, nacido al calor de un generoso movimiento que debía redentear a España, no puede menos de conmemorar unas fiestas arraigadas por la tradición, que hace resaltar, cual ha sido su constante preocupación que muchas veces rozó las lindes de la pesadilla y sus confusos desvalos: hacer que todos los que viven del trabajo en nuestra capital, sufrieran lo menos posible la crisis, plaza que se deudas contraídas en otros tiempos, ha hecho lo que mucha gente ni siquiera sospecha. Sin contraer compromisos económicos, ha logrado resolver una gran serie de problemas municipales, y entre ellos, en grado sumo, mejorar las condiciones higiénicas de nuestra ciudad, que han repercutido en fomentar el trabajo.

Cuando a este Ayuntamiento le llegue la hora de rendir cuentas a quienes le eligieron, podrán apreciar y comparar, con la elocuencia que dan los números, lo que hemos hecho por los trabajadores que depositaron en nosotros su confianza. Nuestro más ferviente anhelo, es que la crisis que padecemos, se alivie o desaparezca. La fábrica «La Hispano», hoy desmantelada, debiera ser la principal preocupación de todos. La formidable labor de dar trabajo a quien quiere trabajar, no debe ser obra exclusivamente del Ayuntamiento, que tampoco puede, sino del Estado y de las class pudientes en general, que también deben pronunciarse con el ejemplo.

En espera de que el próximo año hayamos sido mitigado el pavoroso problema, el Concejo promete seguir sobre la brecha y hacer lo posible para que en los hogares de los trabajadores de Guadalajara no falte lo que en ningún hogar debe faltar: el pan, que es lo menos que se puede pedir.

FEDERICO RUIZ.
Concejal obrero.

Octubre 1934.

Radios «Premier» Madrid-SENA-Guadalajara

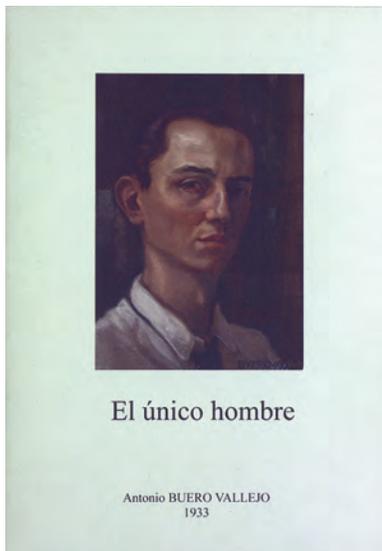
Programa de las Ferias y Fiestas de Guadalajara con ilustraciones de Buero Vallejo, 1934. Ayuntamiento de Guadalajara

rica, cubierta de túnica negra, que carga con el cuerpo sin vida de un militar golpista— (*UHP*, 23/09/1936 y 7/10/1936, respectivamente). Después, a las órdenes del traumatólogo Goryan, desarrollaría todo su ingenio en las figuras y motivos para las publicaciones de la Jefatura de Sanidad de la XV División en las distintas ediciones de la revista *La Voz de la Sanidad* (1937-1938) y en el libro *La Sanidad en la Compañía de Infantería* (1937).

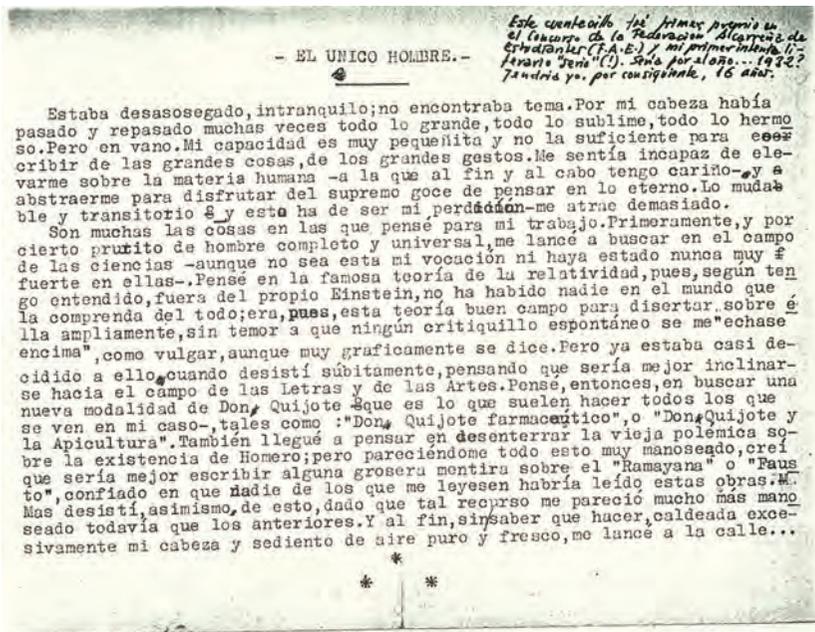
Concluida la contienda, Buero será acusado y condenado por las autoridades de la dictadura militar, siendo encarcelado en el penal Conde de Toreno, de donde pasaría a las prisiones de Yeserías, El Dueso, Santa Rita, y finalmente Ocaña, de donde saldrá en marzo de 1946 en libertad condicional, una vez que se hubiera conmutado la pena capital por otras de reclusión mayor. Durante estos años realizará un buen número de dibujos y de retratos de sus compañeros —el más conocido y valorado, sin duda, el magnífico del poeta Miguel Hernández—, pero también escribirá algunas cuartillas sueltas y elaborará los primeros cuadernillos de textos dramáticos que marcarán su destino profesional.

Con la libertad recobrada y hasta octubre de 1949 —momento en que obtiene el premio Lope de Vega con *Historia de una escalera*—, seguirá en el empeño de experimentar con los pigmentos los efectos de luz, aquellos que tanto había ensayado en sus dibujos carcelarios, en una pequeña estancia adaptada para estudio en el domicilio familiar de la calle General Díaz Porlier. Todavía, entonces, mantiene el propósito de dedicarse profesionalmente a la pintura de caballete, y aborda varios lienzos definitivos, pero todavía circunscritos a la esfera familiar; como son los retratos de su madre, su hermana Carmen y su primo Pompeyo García Vallejo, junto a algunos bodegones y cuadritos de flores. No obstante, el triunfo obtenido con el estreno de *Historia de una escalera* truncará ya para siempre la carrera de artista plástico de aquel niño que tan solo quería dibujar y dibujar, privándonos de descubrir hacia dónde hubiera evolucionado su concepto, teoría y práctica de la pintura.

Ya como dramaturgo aupado a las principales carteleras, algunos autores empeñados en descubrir a Buero en toda su esencia se preocuparon de dar a conocer aquella faceta creativa relegada a un segundo plano. Es preciso citar los reportajes de Fernando Castán Palomar (*Dígame*, Madrid, 29 de abril de 1952) o de Arcadio Baquero (*La estafeta literaria*, Madrid, 1 de agosto de



El único hombre, edición del Ayuntamiento de Guadalajara, 2000. En la portada, Autorretrato de Buero Vallejo, 1933



El único hombre, mecanografiado con anotaciones manuscritas, 1933. Biblioteca Regional de Madrid

1960). En este último, donde se reproducen algunos dibujos infantiles de los álbumes que confeccionara su padre, nuestro personaje afirma que en su etapa de estudiante “estaba decidido, efectivamente, a ser un gran pintor”. Confiesa su admiración por Sorolla, Solana y Zuloaga, declara cómo tras el éxito de 1949 aún tenía que recurrir a los pinceles para conseguir unas muy necesarias pesetas, y asume que, para entonces, ya estaba “íntimamente defraudado” de aquella pasión juvenil.

Pero más allá de estas y de otras páginas publicadas en los medios gráficos, habrá que esperar un largo período de tiempo para que el objetivo se vuelva a centrar en sus habilidades en las artes plásticas. Así, con ocasión de ser reconocido con el Premio Miguel de Cervantes en 1986, se organizaría una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid —de abril a junio de 1987— comisariada por Ricardo Doménech, que dedicará el espacio suficiente para desvelar aquellos otros méritos. Entonces se reunieron en sus salas más de setenta obras —óleos y dibujos ejecutados con distintas técnicas— realizadas en Guadalajara, en los meses de estudiante en la universidad, en los distintos penales por los que pasó y en los años previos a lograr el Lope de Vega, además de un retrato de su hijo Carlos (1965) y apuntes para el decorado de *La Fundación* (1974). Algunas de estas piezas se reprodujeron en el modesto catálogo publicado al efecto a una sola tinta. Pero aquí, en la entrevista que hiciera para la ocasión José Luis Vicente Mosquete, la pasión plástica no tiene cabida; solo, de pasada, Buero declarará: “Cuando salí de la cárcel me puse a pintar como un loco, pero pronto advertí que la pintura no me atrapaba como antes. Sin duda, por el relativo desánimo de llevar un retraso técnico, quizás insalvable después de tantos años”.

Luego vendrían otras publicaciones con mayores recursos que permitieron difundir correctamente aquellas creaciones: *Antonio Buero Vallejo. Libro de estampas* (Murcia, 1993), *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo* (Ciudad Real, 2003) o *Buero antes de Buero* (Albacete, 2006). Entre un buen número de artículos de análisis, quiero destacar el redactado por Irene García Antón sobre un puñado de óleos inéditos firmados por Buero en 1948 y 1949 que se localizan en domicilios particulares (*Goya. Revista de Arte*, 288, Madrid, 2002). Se trataba de los adquiridos por Andrés José Quemada, un modesto coleccionista alcarreño del



La comuna de la celda 142 del Penal del Dueso (Buero, el primero por la izquierda), 1942. Fotografía hecha por la madre de Buero. Colección Carlos Buero

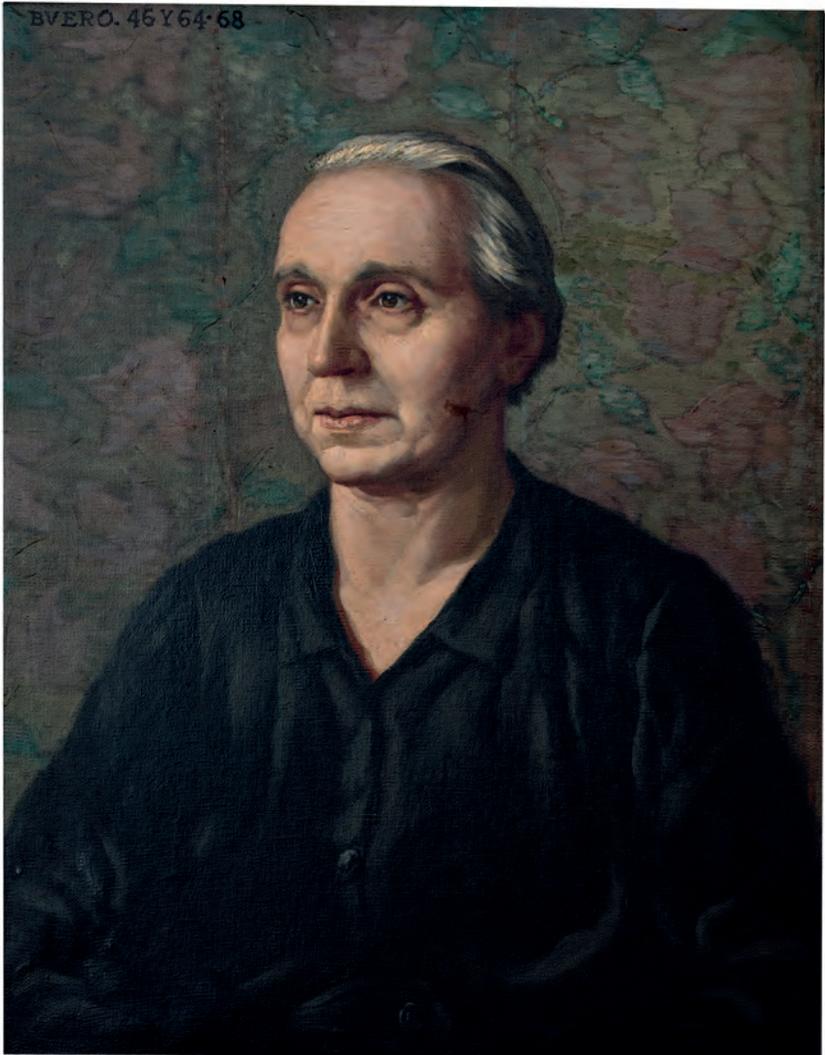


Con su hermana Carmen y su madre, 1947. Colección Carlos Buero

que realizó un excelente retrato sentado delante de un escritorio con unos libros apoyados sobre un busto de madera, siguiendo en todo el modelo que acuñara años antes Ignacio Zuloaga para inmortalizar a Gregorio Marañón (1919), Miguel de Unamuno (1925) o Azorín (1941). Además de otro del padre de la autora del artículo y dos óleos sobre tabla, *Pareja de segovianos* y *Cabeza de castellano viejo*, en los que se adivina la influencia de las fotografías de José Ortiz Echagüe —ingeniero militar que se graduó en la 90 promoción de la Academia de Guadalajara, allí donde Francisco Buero será profesor durante años—, que se dieron a conocer con la primera edición de *Tipos y trajes de España* (Madrid, 1930). Fue en el teatro-auditorio que lleva su nombre en Guadalajara donde se pudieron ver reunidas estas cuatro pinturas en una muestra organizada por el ayuntamiento de esta capital en septiembre de 2016 con ocasión de la programación extraordinaria motivada por el primer centenario de su nacimiento.

Esa exposición fue prólogo para otras dos importantes iniciativas, la edición facsímil de aquellos cuadernos que había confeccionado don Francisco con los primeros dibujos de su pequeño Toni: *Antonio Buero Vallejo. Álbum de dibujos, 1925-1931* (Madrid, 2016); y la apertura de un espacio permanente en el palacio de la Cotilla de su ciudad natal para exhibir una colección representativa de pinturas, previamente adquirida por el consistorio, junto a una recreación del despacho de su vivienda en Madrid. Unos años más tarde —se cumplían dos décadas de su fallecimiento—, en el teatro municipal alcarreño se organizaría otra muestra con una selección de casi medio centenar de dibujos que contó con el preceptivo catálogo: *Antonio Buero Vallejo. Obra gráfica en Guadalajara* (Guadalajara, 2020), que pretendía ser preámbulo de un inevitable objetivo que muchos pretendemos, crear aquí un museo monográfico dedicado a este sobresaliente personaje.

Entre tanto se logra este propósito, el interesado puede visitar las salas del palacio de la Cotilla, allí donde descubrirá varios bodegones, naturalezas muertas y aquellos “cuadritos de flores” —claveles—, en los que se evidencia el interés de Buero por interpretar correctamente el efecto de la luz y cómo esta se comporta al incidir sobre las superficies de distintos materiales. Por ello, en estos lienzos combinará objetos de metal, cerámica y cristal, con telas de diferentes tejidos, dando muestras suficientes de su pericia técnica y



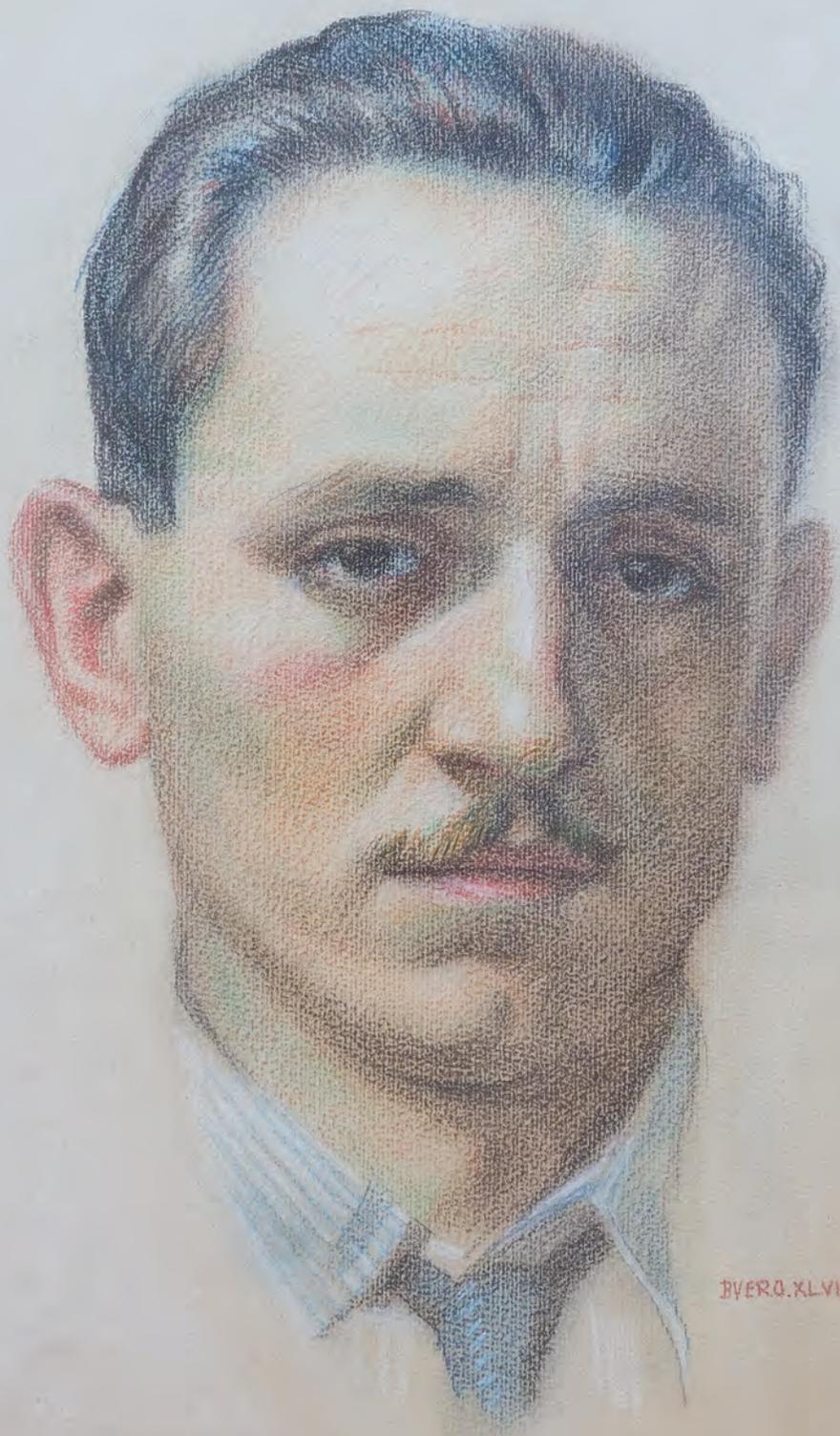
Mi madre, María del Carmen Cruz Vallejo Calvo, óleo, 1946-1963-1968.
Ayuntamiento de Guadalajara

de su capacidad para crear composiciones verosímiles. Aunque, sin duda, lo más interesante es la colección de retratos y autorretratos.

De los primeros, se pueden contemplar los de su madre, María del Carmen Cruz Vallejo Calvo, y el de su hermana Carmen, este formando pareja con otro suyo, en el que ambos protagonistas se presentan en un entorno doméstico, con una pose en la que fijan su mirada en el espectador en búsqueda de empatía, y una iluminación escenográfica que recuerda a las fotografías promocionales de las estrellas de la gran pantalla. Por el contrario, en los dedicados a su madre —luego retocados a lo largo de los años—, esta dirige su atención fuera de la escena, invitándonos a encontrar un lugar para la esperanza. No podemos obviar la cita que hace el autor en uno de ellos a su artista de cabecera, Velázquez, al colocar a doña Maricruz sentada en su sillón, emulando la disposición del papa *Inocencio X* (1650) que propusiera el genio sevillano; aunque el tratamiento de sus manos nos invita a reconocer también la influencia de otro grande, El Greco. Pero, además, como ha sugerido su hijo Carlos, este homenaje a la madre entronca con la escultura que había hecho de la suya Victorio Macho en 1935, y que visitaron en alguna ocasión en la casa museo del artista en Toledo.

No son menos relevantes los cuatro cartones en los que aboceta su efigie, alternando, según cada caso, el soporte, el procedimiento en la aplicación del pigmento, bien con el pincel o con la espátula, y una determinada paleta de colores. Los comentarios sobre estas manchas no fueron muy generosos por su parte; así, al tratar del fechado en 1948, escribiría en el *Libro de estampas*: “El parecido con el Buero de aquella época no es malo; la factura, discretamente aceptable”. La serie se completa con *Autorretrato a los 18 años* (1935), otra tela de pequeñas dimensiones, pero de extremada calidad, en el que el joven estudiante de bellas artes nos reta con su inteligente mirada.

Aquel muchacho altanero afirmará después en una entrevista: “Soy escritor, pero soñé con ser pintor”. Desde Guadalajara invitamos a todos a disfrutar de algunas imágenes que fueron producto de ese maravilloso sueño que embaucó a don Antonio Buero Vallejo durante buena parte de su vida.



BVERO.XLVII

VII

Mi trabajo con Buero Vallejo

Manuel Canseco

Hay una columna vertebral que nos mantiene y, cuando esa columna vertebral no se dobla, hay hombre.

Buero Vallejo

LAS GENTES DE TEATRO COMO MEJOR NOS EXPRESAMOS ES SOBRE UN

ESCENARIO, fuera de él somos intrusos nadando en un mar de indecisiones, y mucho más cuando se trata de opinar, aunque sea laudatoriamente, de un dramaturgo como Buero. Por ello me voy a ceñir exclusivamente a mi experiencia con él durante la puesta en escena de *El tragaluz*.

Su obra permite reflexionar sobre múltiples facetas del pensamiento de Buero, por lo que me fijaré únicamente en algunos aspectos que me interesa destacar, y en la enriquecedora experiencia de haberlo tenido presente en diferentes momentos del montaje.

Muchas de estas ideas estaban en aquella puesta, con Buero vivo y presente, y tienen el valor de que nunca las rebatió, pero he querido revisarlas para reafirmarme en algo que dije en aquel momento: su intemporalidad, su permanente actualidad, independientemente de que en ella estén presentes las consecuencias de la Guerra Civil.

En el programa de mano, entre otras cosas, escribí:

Ha pasado el tiempo. La Guerra Civil nos queda ya lejana, y, por lo tanto, no es más que un contexto que sirve de telón de fondo, de condicionante externo, a dos formas de entender la vida, a dos actitudes vitales de una nueva generación, al enfrentamiento de principios y de escalas de valores de dos personajes que no la vivieron: Vicente y Mario. No es la historia de un padre anclado en su pasado y aislado en su mundo. Sino la actitud vital de dos jóvenes ante la vida.

Del texto de Buero lo que más me atrajo desde el principio fue su riqueza. Cada escena considerada aisladamente contiene suficientes sugerencias y recursos para desarrollar toda una obra dramática.

...

Y es el propio Buero el que nos deja esta libertad de movimientos al enmarcar la historia principal -o mejor, las historias principales- dentro de un experimento, presentado al público por esos dos personajes del futuro-presente: distanciándolo de la anécdota en sí para hacernos reflexionar sobre una pregunta filosófica y vital: ¿Quién es ese?

...

La obra (la historia) tiene su final, pero no es el final de la representación, la representación, entendida como catarsis entre el público y el texto, no tiene final. Es decir, debe tener tantos finales como individuos la contemplan y se hagan la pregunta.

Añadir que cuando tomamos en nuestras manos el texto de Buero y nos introducimos en él, a través de la intención de sus acotaciones, más que de su formalidad, descubrimos la risa, la alegría, la esperanza, las ansias de vida de sus personajes, lejos del oscurantismo que los estudios sobre el autor se empeñan en destacar. (Tan sólo contar el número de acotaciones en que se indican que el personaje ríe ya es todo un síntoma).

1. Buero, director de escena (dramaturgo)

La cantidad de acotaciones en que se marcan, no intenciones o actitudes sino gestos concretos, no dejan nunca lugar a duda del carácter que tiene cada escena. Veamos:

ENCARNA: No te estoy proponiendo nada. Puede que no vuelva a decírtelo. *(Con dificultad.)* Pero... si tuviéramos un hijo, ¿lo protegerías?

VICENTE: *(Se acerca a ella con ojos duros.)* ¿Vamos a tenerlo?

ENCARNA: *(Desvía la mirada.)* No.

VICENTE: *(Le vuelve la cabeza y la mira a los ojos.)* ¿No?

En estos cuatro primeros parlamentos nos marca hasta los gestos, porque estos definen el mundo interior de los personajes, pero nos deja de libre interpretación el resto de las frases, una vez entendido el sentido de la escena.

¿Son de obligado cumplimiento estas acotaciones para el director? Por experiencia puedo afirmar que no; Buero jamás interfirió respecto a la interpretación. Sus acotaciones deben considerarse como un vallado, pero ancho, camino que debe seguirse para no mixtificar la intención del autor.

Buero nos regala personajes reales, y todo ser real puede comportarse ante una misma situación de forma diferente, según el momento. Ese es el margen de que disponemos.

Estamos ante un exquisito dramaturgo que visualiza cada momento.

Véanse ejemplos de acotaciones:

(Encarna echa dos terrones, bebe un sorbo y vuelve a su lectura.)

Lo menos importante es que eche dos terrones; lo importante es que dos terrones marcan un ritmo que define la abstracción en ese momento de Encarna.

En otro momento, encontramos acotaciones que indican, de forma poética, lo que sucede en el interior del personaje:

MARIO: *(Con la voz húmeda.)* ¡Pero tú ya no eres Encarna! ...

2. Buero, meticuloso en la construcción dramática

MARIO: ¿De qué tren habla? ¿De qué sala de espera? Nunca ha hablado de ningún tren...

EL PADRE: De ése. *(Señala al frente.)*

MARIO: No hay ningún tren ahí.

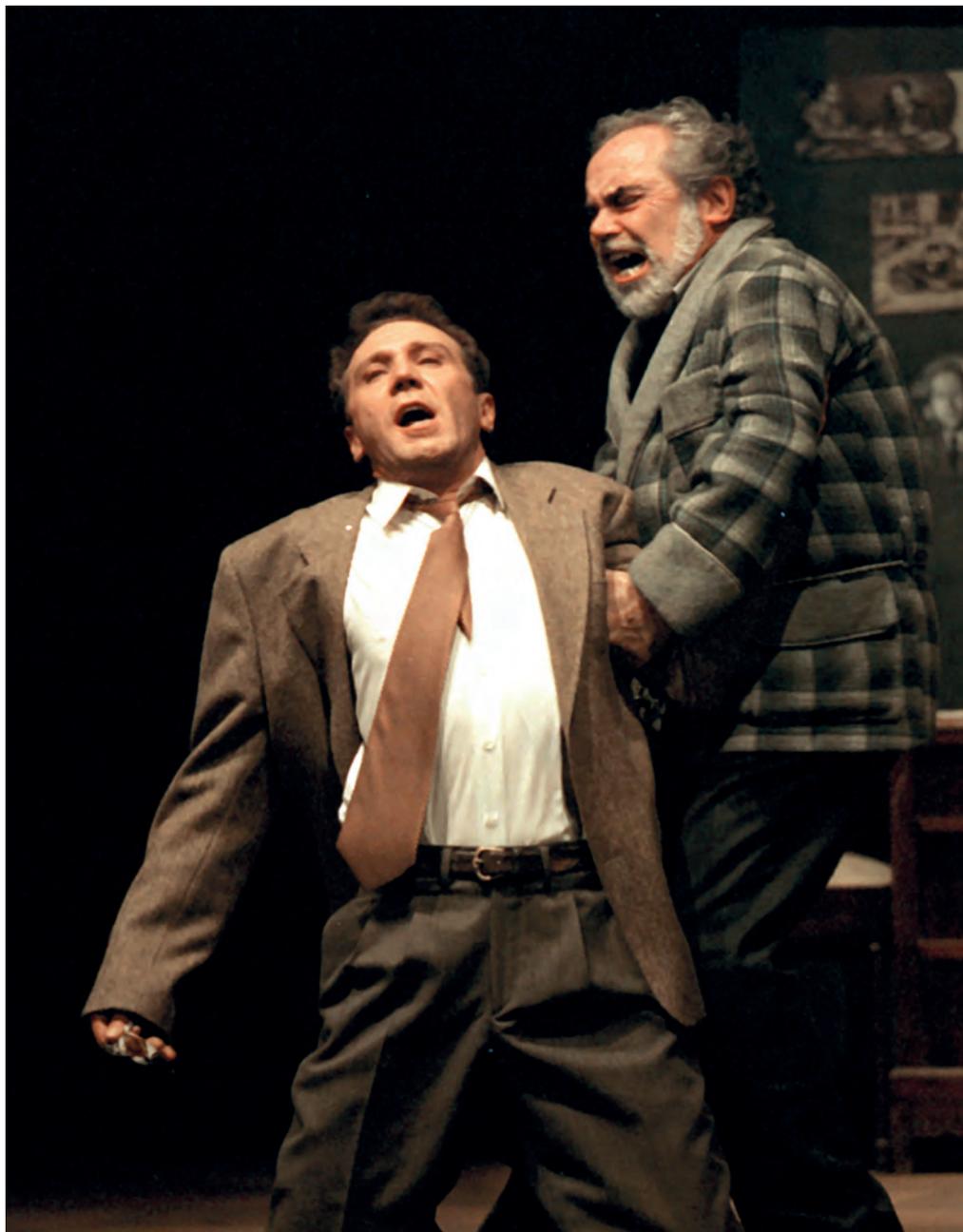
EL PADRE: Es usted bobo, señorito. ¿No ve la ventanilla?

El espectador podría preguntarse cómo, si El Padre tiene la manía del tren, no ha dicho nada antes para que tenga que preguntárselo Mario en ese momento, en que el espectador ya lo ha oído de boca de Vicente, pero Buero nos lo aclara un poco más adelante con una simple frase:

LA MADRE: *(A media voz.)* Lleva unos días imposibles.

Es decir, la crisis se ha agravado, se va convirtiendo en cotidiano, entiende el espectador. Sería muy difícil, por no decir imposible, encontrar un fallo de construcción en las obras de Buero.

Es el tren de la vida que El Padre debería haber tomado, pero que al no haber podido tomarlo todos, se llevó indebidamente a Vicente.





3. Economía de medios en los antecedentes para pasar a la acción.

Capacidad de síntesis

¿Hace falta acaso una sola palabra más para definir, no solo una época, sino también las circunstancias de un país, que el siguiente diálogo entre Mario y Encarna?:

ENCARNA: Yo... soy de pueblo. Me quedé sin madre de muy niña. Teníamos una tierruca muy pequeña; mi padre se alquilaba de bracero cuando podía. Pero ya no había trabajo para nadie, y cogimos cuatro cuartos por la tierra y nos vinimos hace seis años.

MARIO: Como tantos otros...

ENCARNA: Mi padre siempre decía: tú saldrás adelante. Se colocó de albañil y ni dormía por aceptar chapuzas. Y me compró una máquina, y un método, y libros... Y cuando me veía encendiendo la lumbre, o barriendo, o acarreando agua —porque vivíamos en las chabolas— me decía: “Yo lo haré. Tú, estudia”. Y quería que me vistiese lo mejor posible, y que leyese mucho, y que...

(Se le quiebra la voz.)

MARIO: Y lo consiguió.

ENCARNA: Pero se mató. Iba a las obras cansado, medio dormido, y se cayó hace tres años del andamio...

En ella se ha visto perfectamente reflejada gran parte de la sociedad de la posguerra española, sin necesidad de mayor explicación.

4. Los “investigadores”, como coro de una tragedia, realizan también una función brechtiana

Entiéndase que hablo de tragedia en el sentido formal, pensando en la estructura de una tragedia griega y en la función que el coro representa en la misma.

En este aspecto Buero entronca con Cervantes, del que reconoce que bebe. Y lo digo porque para mí Cervantes es autor de una de las grandes tragedias de la literatura dramática española: *La Numancia*, en la que el papel de los coros está desempeñado por los personajes alegóricos: El Duero, La Fama,

La Guerra, etc. En el caso de *El tragaluz*, esta función es desempeñada por los investigadores, que también cumplen una función reflexiva:

ÉL: El fantasma de la persona a quien esperaba esta mujer tardará un minuto.

ELLA: Lo aprovecharemos para comentar lo que habéis visto.

ÉL: ¿Habéis visto solamente realidades, o también pensamientos?

En la segunda intervención, los investigadores no se refieren directamente a lo que está sucediendo, sino que se dedican a hablar de las ondas del pasado y de sus interferencias. Es casi como un coro laudatorio, en el que nos transportan a otro estadio intemporal o futuro:

ÉL: Los aparatos espacializan las más extrañas visiones: luchas de pájaros, manos que saludan, un gran reptil, el incendio de una ciudad, hormigas sobre un cadáver, llanuras heladas...

ELLA: Yo vi antropoides en marcha, y niños ateridos tras una alambrada...

Si suprimiéramos a estos dos personajes, la tragedia perdería su dimensión de tal para reducirse a un melodrama; evidentemente sin el sentido peyorativo que solemos dar a esta palabra.

En la presentación a la prensa de nuestro montaje en Sevilla, Buero hizo la siguiente apostilla a una intervención mía:

A mi manera, novedosa para su momento en España, intenté que fueran como el coro de una tragedia helénica. Desde que planteé la estructura, siempre pensé que, sin el concurso de estos dos personajes, no estaba redondeada. Debo advertir que, aparte de otros temas por los que se identifica a la obra, intento dar una visión de problemas humanos, preguntarnos por el desarrollo de la especie humana a lo largo del tiempo.

Hechas estas observaciones, formales o estructurales, me interesa destacar otros aspectos que podríamos llamar morales, filosóficos o existenciales de la obra.

5. El ventanuco del tragaluz es el tren de la vida

De la vida de los vencedores de la contienda civil:

MARIO: ¿No tiene usted un hijo que se llama Vicente?

EL PADRE: Sí. El mayor. No sé si vive.

MARIO: Viene todos los meses.

EL PADRE: Y tú, ¿quién eres?

MARIO: Mario.

EL PADRE: ¿Tú te llamas como mi hijo?

MARIO: Soy su hijo.

EL PADRE: Mario era más pequeño.

MARIO: He crecido.

EL PADRE: Entonces subirás mejor.

MARIO: ¿A dónde?

EL PADRE: Al tren.

Esta simple escena nos dice todo respecto al padre: Está anclado en el pasado, en el momento del tren; sus hijos son los de entonces, no los del momento presente.

Pero esta escena está intercalada en la de su hijo Vicente y su secretaria y amante Encarna, y justamente en un momento de abstracción de Vicente: en vez de que nos enteremos a través de una narración de cómo está su padre, Buero nos lo muestra "realmente", lo vemos.

Esta es otra de las claves de la dramaturgia de Buero: no se cuenta, se vive.

6. Salva al individuo, su preocupación por él es manifiesta

MARIO: ¿Por qué la recorta? ¿No está mejor en la postal?

EL PADRE: (*Sin mirarlo.*) Sólo cuando hay mucha gente. Si los recortas entonces, los partes, porque se tapan unos a otros. Pero yo tengo que velar por todos, y, al que puedo, lo salvo.

MARIO: ¿De qué?

EL PADRE: De la postal.

Es decir, de la inacción, del inmovilismo.

Pero lo importante en la obra viene cuando Mario hace referencia a las preguntas del Padre: "¿Quién es este?", "¿Y aquel?", y subraya "¿No te parece una pregunta tremenda?".

Aquí se muestra muy claramente la preocupación de Buero por el individuo, por la persona, y su creencia de que quien sea capaz de hacerse esta pregunta no puede estar loco.

Buero es partidario de la acción, de cambiar las cosas desde dentro.

En el caso de *El tragaluz*, nadie impide al Padre salir a la calle, mezclarse con la otra gente, pero la vida intelectual, la vida contemplativa o reflexiva, le lleva a contemplarla a través de ese tragaluz que marca la diferencia entre unos y otros. Se ve a los de fuera como sombras que se proyectan hacia el interior. La vida plena está fuera, fuera en el espacio físico y fuera en el plano mental: el de los recuerdos.

¿Tiene toda esta situación algún paralelismo con la vida de Buero? No soy quién para, ni siquiera, insinuarlo. Pero muy bien pudieran responder a un sentimiento. A una percepción personal de su entorno, a alguna de las situaciones vividas por él.

Si de verdad algún día existiesen los experimentadores de los que nos habla en esta obra, bastaría con que se encontrasen la producción de Buero para que pudieran reconstruir el puzle de toda una época.

7. Un alegato a favor de la solidaridad

Cuando el clímax del enfrentamiento entre las dos formas de entender la vida (la de Vicente y la de Mario) llega a su punto máximo, Buero detiene la acción y hace que irrumpen los dos personajes del presente-futuro para hacernos reflexionar. Para situar expresamente al individuo como sujeto de todo pensamiento o acción, en suma, para exaltar la solidaridad.

Dicen:

ELLA: Nos sabemos ya solidarios, no sólo de quienes viven, sino del pasado entero. Inocentes con quienes lo fueron; culpables con quienes lo fueron.

ÉL: Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase; ahora debemos recordar incesantemente para que el pasado no nos envenene.

ELLA: Reasumir el pasado vuelve más lento nuestro avance, pero también más firme.

Y vuelven a requerir que nos hagamos la pregunta clave, la pregunta que nos obliga a fijarnos en el individuo de enfrente, a intentar comprenderlo, comprender sus razones, como norma de vida.

El personaje masculino vuelve a plantearla:

ÉL: ... Hoy volvemos a hacerla nuestra, pero ignoramos si es verdadera...
¿Quién es ése?

ELLA: Ese eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas.

ÉL: Si todos hubiesen pensado al herir, al atropellar, al torturar, que eran ellos mismos quienes lo padecían, no lo habrían hecho...

ELLA: Pensémoslo, por si no llega...

(Un silencio.)

Pero, por si no fuera suficiente, una vez sucedido el drama familiar, ya a punto de acabar la obra, los investigadores insisten, no solo para hacernos reflexionar sino para indicarnos que la radicalidad nunca es buena, que debemos conjugar las dos posturas:

ELLA: El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar.

ÉL: Hoy ya no caemos en aquellos errores. Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron.

Y aún apostillan en otra frase:

ÉL: Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura..., el experimento ha fracasado.

Buero será su obra

Todas estas ideas, y algunas más que no he comentado, afloran dentro del texto de Buero. Surgen como a borbotones en las distintas escenas.

Buero no intenta moralizar, expone hechos, situaciones, pensamientos, con el fin de que el espectador saque sus propias conclusiones, pero indicándonos cuales son sus verdaderos pensamientos.

Por último, hay que destacar del trato con el autor dos cosas:

Respeto por el trabajo ajeno

Aunque diferimos profundamente en cuanto a la forma de presentar a los personajes del futuro, jamás intentó imponer su criterio. Recuerdo que, cuando acabó la primera parte del ensayo general (precisamente en el teatro de Alcorcón que lleva su nombre) le pregunté sobre el particular y me confesó: "Mejor de lo que yo creía". Lo cual, viniendo de él, era todo un halago.

Su gran sensibilidad

Mostrada a lo largo de sus conversaciones y con un hecho que me sorprendió: cerca del final de este mismo ensayo, una fila detrás de mí, oí unos sollozos que suponía de una sobrina de Buero, que también trabajaba en la obra, pero cuál sería mi sorpresa cuando me enteré de que provenían del propio autor, emocionado con los personajes creados por él mismo.



VIII

**Obras y versiones de
Antonio Buero Vallejo
con sus estrenos**

1. Obras

Historia de una escalera

Drama en tres actos escrito en 1947-1948 y estrenado el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Cayetano Luca de Tena.

Las palabras en la arena

Tragedia en un acto escrita en 1948 y estrenada el 19 de diciembre de 1949 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Ana Martos de la Escosura.

En la ardiente oscuridad

Drama en tres actos. La primera redacción se escribió en 1946 y la definitiva en 1950. Se estrenó ésta el 1 de diciembre de 1950 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Luis Escobar y de Huberto Pérez de la Ossa.

El terror inmóvil

Tragedia en tres actos, divididos en seis cuadros, escrita en 1949. Sin estrenar.

Aventura en lo gris

Dos actos y un sueño. La primera redacción se escribió en 1949 y la definitiva en 1963. Se estrenó ésta el 1 de octubre de 1963 en el Teatro Club Recoletos de Madrid, con dirección de su autor.

La tejedora de sueños

Drama en tres actos escrito en 1949-1950 y estrenado el 11 de enero de 1952 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Cayetano Luca de Tena.

La señal que se espera

Comedia dramática en tres actos escrita en 1952 y estrenada el 21 de mayo de 1952 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid, con dirección de Antonio Vico.

Casi un cuento de hadas

Una glosa de Perrault en tres actos escrita en 1952 y estrenada el 10 de enero de 1953 en el Teatro Alcázar de Madrid, con dirección de Cayetano Luca de Tena.

Buero será su obra

Madrugada

Episodio dramático en dos actos escrito en 1953 y estrenado el 9 de diciembre de 1953 en el Teatro Alcázar de Madrid, con dirección de Cayetano Luca de Tena.

Irene, o el tesoro

Fábula en tres actos escrita en 1954 y estrenada el 14 de diciembre de 1954 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Claudio de la Torre.

Hoy es fiesta

Tragicomedia en tres actos escrita en 1954-1955 y estrenada el 20 de septiembre de 1956 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Claudio de la Torre.

Una extraña armonía

Dos actos divididos en dos cuadros. Escrita en 1956. Sin estrenar. Inédita hasta su publicación en Obra Completa.

Las cartas boca abajo

Tragedia española en dos partes y cuatro cuadros escrita en 1956-1957 y estrenada el 5 de noviembre de 1957 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, con dirección de Fernando Granada.

Un soñador para un pueblo

Versión libre de un episodio histórico en dos partes escrita en 1958 y estrenada el 18 de diciembre de 1958 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Tamayo.

Las Meninas

Fantasia velazqueña en dos partes escrita en 1959-1960 y estrenada el 9 de diciembre de 1960 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Tamayo.

El concierto de San Ovidio

Parábola en tres actos escrita en 1962 y estrenada el 16 de noviembre de 1962 en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de José Osuna.

La doble historia del doctor Valmy

Relato escénico en dos partes escrito en 1964 y estrenado, en versión de Farris Anderson, el 22 de noviembre de 1968 en el Gateway Theatre de Chester (Inglaterra), con dirección de Julian Oldfield; en España se representó por vez primera el 29 de enero de 1976 en el Teatro Benavente de Madrid, con dirección de Alberto González Vergel.

El tragaluz

Experimento en dos partes escrito en 1966 y estrenado el 7 de octubre de 1967 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Osuna.

Mito

Libro para una ópera escrito en 1967. Sin estrenar.

El sueño de la razón

Fantasia en dos partes escrita en 1969 y estrenada el 6 de febrero de 1970 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, con dirección de José Osuna.

Llegada de los dioses

Fábula en dos partes escrita en 1971 y estrenada el 17 de septiembre de 1971 en el Teatro Lara de Madrid, con dirección de José Osuna.

La Fundación

Fábula en dos partes escrita en 1972-1973 y estrenada el 15 de enero de 1974 en el Teatro Fígaro de Madrid, con dirección de José Osuna.

La detonación

Fantasia en dos partes escrita entre 1975 y 1977 y estrenada el 20 de septiembre de 1977 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Tamayo.

Jueces en la noche

Misterio profano en dos partes escrito en 1978-1979 y estrenado el 2 de octubre de 1979 en el Teatro Lara de Madrid, con dirección de Alberto González Vergel.

Caimán

Relato escénico en dos partes escrito en 1980 y estrenado el 10 de septiembre de 1981 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, con dirección de Manuel Collado.

Diálogo secreto

Fantasia en dos partes escrita en 1983 y estrenada el 6 de agosto de 1984 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, con dirección de Gustavo Pérez Puig.

Lázaro en el laberinto

Fábula en dos partes escrita en 1986 y estrenada el 18 de diciembre de 1986 en el Teatro Maravillas de Madrid, con dirección de Gustavo Pérez Puig.

Buero será su obra

Música cercana

Fábula en dos partes escrita en 1988-1989 y estrenada el 18 de agosto de 1989 en el Teatro Arriaga de Bilbao, con dirección de Gustavo Pérez Puig.

Las trampas del azar

Dos tiempos de una crónica escrita en 1991-1992 y estrenada el 23 de septiembre de 1994 en el Teatro Juan Bravo de Segovia, con dirección de Joaquín Vida.

Misión al pueblo desierto

Ficción en tres actos escrita en 1997-1998 y estrenada el 8 de octubre de 1999 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero.

Monólogo para su hijo Enrique

Escrito entre finales de 1984 y principios de 1986 y estrenado el 23 de marzo de 2007 en el Teatro-Auditorio Buero Vallejo de Guadalajara, con dirección de Mariano de Paco Serrano.

2. Versiones estrenadas

Hamlet (Príncipe de Dinamarca), de William Shakespeare

Estrenada el 15 de diciembre de 1961 en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Tamayo.

Madre Coraje y sus hijos, de Bertolt Brecht

Estrenada el 6 de octubre de 1966 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Tamayo.

El pato silvestre, de Henrik Ibsen

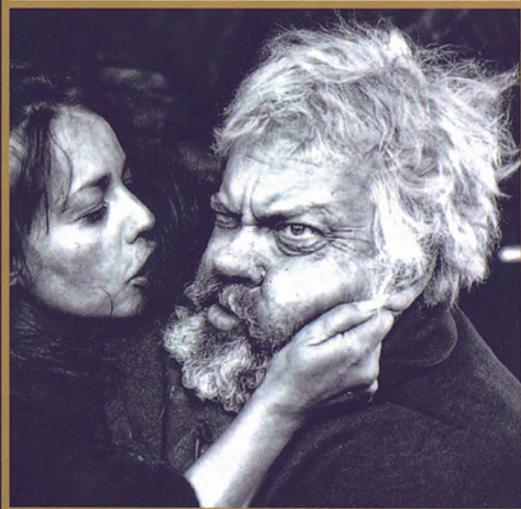
Estrenada el 26 de enero de 1982 en el Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de José Luis Alonso.

De las obras de Buero se han hecho estas versiones cinematográficas: *Historia de una escalera*, dirigida por Ignacio F. Iquino (1950); una película argentina basada en *En la ardiente oscuridad*, dirigida por Daniel Tynaire (1956; en España se distribuyó en 1962 con el título *Luz en la sombra*); *Madrugada*, dirigida por Antonio Román (1957); y la adaptación de *Un soñador para un pueblo* titulada *Esquilache*, dirigida por Josefina Molina (1988). Para televisión se han llevado a cabo grabaciones de muchos de sus textos. Buero realizó la versión castellana (*Campanas a medianoche*) del texto de Shakespeare para *Chimes at Midnight*, dirigida por Orson Wells, pero, al fin, retiró su colaboración.

Orson Welles
Antonio Buero Vallejo

CAMPANAS A MEDIANOCHE

Edición
Luis Deltell y Jordi Massó



stockcero





Buero Vallejo leyendo su Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1972. Archivo ABC

Siguiente página:
Saludo final del estreno de
Misión al pueblo desierto,
dirigida por Gustavo Pérez
Puig y Mara Recatero,
1999; cincuenta años
después del estreno de
Historia de una escalera
en el mismo lugar, el
Teatro Español de Madrid.
Fotografía KIMAGEN.
Colección Carlos Buero





