

Conversación con Antonio Buero Vallejo

EL MEOLLO DE LA ESPERANZA

VICTOR MARQUEZ REVIRIEGO

COMO todos los años, desde hace dieciséis, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo veranea en la Sierra de Madrid. Se aloja en el hotel Arcipreste de Hita, en Navacerrada, y allí vamos a verlo en una clara tarde de agosto. El embalse que ocupa el centro de la cerrada nava anda bajo de nivel y el campo amarillea por la sequía.

Buero nos espera en la terraza del hotel. Lleva una guayabera blanca y, sobre ella, una sahariana de mil rayas. Pero ni siquiera esta cacofonía indumentaria logra dar aire de agüista a su inevitable aspecto de hidalgo amojamado... Su cortesía sí es como de balneario; casi de otro tiempo o de otro ámbito: como de la Restauración y un tanto portuguesa.

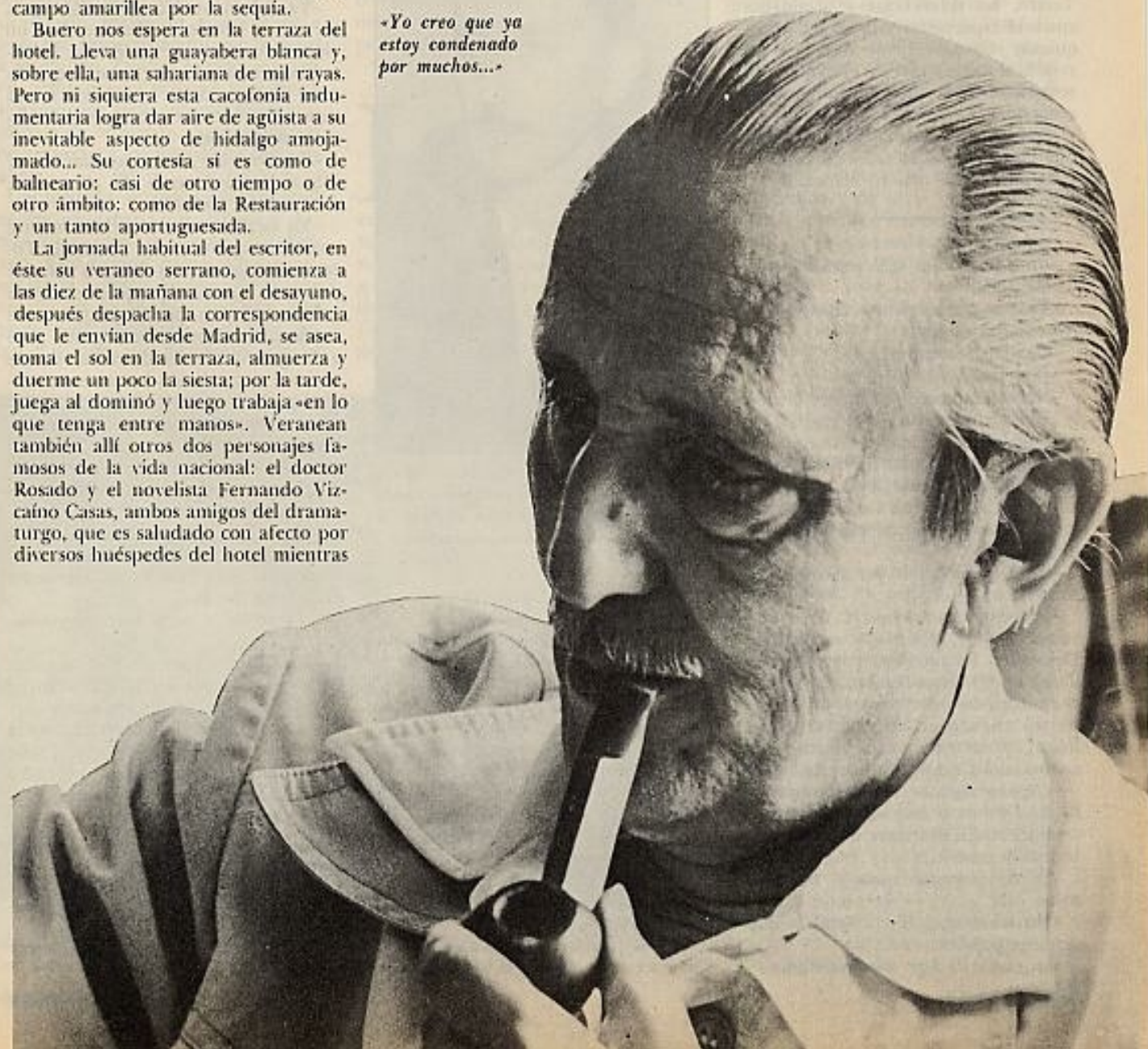
La jornada habitual del escritor, en éste su veraneo serrano, comienza a las diez de la mañana con el desayuno, después despacha la correspondencia que le envían desde Madrid, se asea, toma el sol en la terraza, almuerza y duerme un poco la siesta; por la tarde, juega al dominó y luego trabaja «en lo que tenga entre manos». Veranean también allí otros dos personajes famosos de la vida nacional: el doctor Rosado y el novelista Fernando Vizcaíno Casas, ambos amigos del dramaturgo, que es saludado con afecto por diversos huéspedes del hotel mientras

nos acompaña al coche donde volvemos a Madrid. Vizcaíno Casas es compañero de Buero en el dominó. En su diario de 1978-79 (*«Un año menos»*, Planeta) escribe: «ya está aquí Buero Vallejo, serio como siempre, pero excelente con las fichas» (agosto 1978); «cuando Buero Vallejo anda menos certero que de costumbre con las fichas, ya se sabe: está preparando nueva comedia. Y no se concentra» (17 de febrero de 1979). Al volver

«Yo creo que ya estoy condenado por muchos...»

—mientras pasamos por unas tierras donde corrió en abundancia la sangre de españoles enfrentados— pienso que es bueno que estas dos figuras representativas de las dos Españas sean tan amigas y que sus querellas no pasen del ahorcamiento del seis doble (cosa, por otra parte, ciertamente grave).

Buero Vallejo ha estrenado veintidós obras dramáticas entre 1949 y 1979: *«Historia de una escalera»*, *«Las palabras en la arena»*, *«En la ardiente oscuridad»*.



BUERO VALLEJO

«La tejedora de sueños», «La señal que se espera», «Casi un cuento de hadas», «Madrugada», «Irene o el tesoro», «Hoy es fiesta», «Las cartas boca abajo», «Un soñador para un pueblo», «Las Meninas», «El concierto de San Ovidio», «Aventura en lo gris», «El tragaluz», «La doble historia del doctor Valmy», «El sueño de la razón», «La llegada de los dioses», «La fundación», «La detonación» y «Jueces en la noche». Ha publicado un libro de ensayos: «Tres maestras ante el público» (Alianza Editorial). Y ha hecho adaptaciones de William Shakespeare («Hamlet») y Bertolt Brecht («Madre Coraje y sus hijos»). Ahora va a estrenar una obra nueva: «Caimán». Está casado con la actriz Victoria Rodríguez y es padre de dos hijos.

Hablamos más de una hora. Cuando terminamos la conversación aquí transcrita (faltan algunos temas: la gestación de una obra, el mito de la caverna, la sesión única, la Ley del Teatro, las diferencias y afinidades entre el esperpento y la tragedia lorquiana, «Caimán»...) me dice que corrija la sintaxis y arregle el diálogo. Es temeridad de la que bien me guardo; enmendar la sintaxis a un académico y el diálogo a un autor teatral. Así que esta conversación es tan real como la vida misma. Ni más ni menos. ■

—Usted viene aquí hace muchos años...

—Dieciséis.

—Nació en Guadalajara en el año 1916, ¿Guadalajara capital?

—Guadalajara capital, sí.

—¿Sus padres eran de allí?

—No exactamente. Mi madre era de la comarca, pero no de la capital; de un pueblecito cercano, de Taracena. Y mi padre, no. Mi padre era gaditano. Era gaditano, pero llevaba muchos años en Castilla y en Guadalajara estaba destinado porque era ingeniero militar.

—Usted, de joven, lo que quiere ser es pintor.

—Sí. De muchacho yo creía tener una vocación muy segura de ser pintor. Dejo atrás las no vocaciones, pero sí ilusiones del chiquilicuatro, porque el chiquilicuatro pues tiene otras cosas; piensa en ser en una cierta etapa húsar, y en otra etapa piensa ser astrónomo y cosas así de raras.

—Llegó a ingresar en la Escuela de Bellas Artes en el año treinta y tres.

—Pues sí. En el treinta y tres o en el treinta y cuatro...

—En las biografías viene el treinta y tres...

—No lo sé muy bien. Tendría que ver mis papeles...

—La guerra le coge con veinte años.

—Con diecinueve. Con veinte no cumplidos, los cumplí poco después.

—¿Participa como oficial, soldado, cómo?

—Yo no llegué a ser oficial. Yo fui soldado raso toda la guerra. Claro que dada mi pequeña formación y mis actividades o aptitudes en este terreno plástico, pues fui, naturalmente, un soldado un tanto especial.

—¿Cómo fue?

—Empecé siendo soldado, por las buenas, pero muy pronto el jefe de Sanidad de la XV División me localizó y me llevó consigo para el periódico sanitario de la unidad, para periódicos murales, para artículos... etcétera para una serie de cosas.



Buero Vallejo al comienzo de su carrera: Sus estrenos fueron siempre un poco taurinos: «Hay que torear a todo el mundo, incluida la Administración.»

—¿A Miguel Hernández le conoce en la misma guerra o luego en la cárcel?

—Lo conocí en la misma guerra, sólo que de forma superficial. En Benicásim, ya bastante vencida la guerra. Me parece que fue a fines del año 38, más o menos. O quizá no, porque era buen tiempo. No sé... Fue en Benicásim, donde él fue a parar, porque parece que estaba bastante agotado, no es que tuviera nada concreto, pero estaba muy fatigado, y entonces lo llevaron allí, que era un sitio estupendo, claro... Hoy es un sitio más estupendo, pero más sofisticado.

—Más modernizado.

—Yo he pasado de largo por Benicásim hace unos años y la he visto con-

vertida en una playa de moda, con chalés muy bien hechos y cosas de esas. En mi tiempo ya era una playa de veraneo, pero los chalés que había pues eran todavía bastante rústicos. Y toda aquella larga hilera de chalés fue utilizada por el ejército para un hospital de campaña. Entonces yo, que seguía las órdenes de la Sanidad, estaba a cargo del periódico y de una serie de cosas, tuve allí durante un corto tiempo mi oficinita. Y, bueno, pues allí me encontré con Miguel; lo encontré, además, en una mesa, porque lo destinaron a la misma mesa donde yo comía, y yo hablé con él varias veces, bastantes veces...

—¿Qué edad tendría él entonces?

—Bueno, tendría que hacer un cálculo...

—Veintisiete años tendría...

—Me parece recordar que nació el año 10... De modo que 27 ó 28.

—Y ya no lo vuelve a ver hasta la cárcel.

—Ya no lo vuelvo a ver hasta la cárcel, en Conde de Toreno. Era un viejo convento, que ya estuvo habilitado como prisión por la zona republicana y luego, como heredaron tantas cosas, los vencedores también heredaron estos locales.

—Ese dibujo tan famoso que usted hizo de Miguel Hernández es de allí. ¿Ya estaban condenados a muerte?

—Yo estaba ya condenado a muerte cuando él apareció por Conde de Toreno. Enseguida nos dimos a conocer de nuevo. Él estuvo primero en alguna galería de arriba, pero le juzgaron y le condenaron pronto, y enseguida pasó a la galería de condenados, donde tuvimos una relación bastante más estrecha.

—La conmutación se produce a los ocho meses, ¿no?

—Ocho meses aproximadamente, sí.

—¿Y era normal, entonces, estar así ocho meses condenado a muerte?

—Sí, sí. Era bastante normal. Aunque había gente ejecutada con bastante prontitud. Pero lo más frecuente eran unos meses.

—¿Lo de las conmutaciones era arbitrario?

—Por lo menos no era nada seguro, nada claro. Se podían invocar siempre algunas razones, de orden más o menos jurídico, que se planteaban ante la Capitanía General, pero claro, que luego una persona fuera o no fuera ejecutada obedecía a respetables criterios de aquellos señores.

—Después la conmutación es a cadena perpetua.

—A 30 años, que era el equivalente de la ya desaparecida cadena perpetua.

—Está en prisión hasta el año 1946.

—Sí.



Ensayo de «Historia de una escalera». En escena: Gabriel Llopart, Elena Salvador (arriba), Fernando Delgado y Asunción Sancho. La aparente puerta central fue borrada luego para la representación.

El exilio interior

—Y todo esto, ¿cómo lo recuerda 40 años después? ¿como algo lejanísimo que le ha ocurrido a otro?

—No, no; nada lejano...

—¿se sobrepane este recuerdo a otros más recientes, a lo mejor de hace 15 ó 20 años?

—Sí, sí, sí... Sin duda ninguna. Esos recuerdos están grabados a fuego. Lo cual no quiere decir que sean ni obsesivos ni torturantes, ni tampoco excesivamente displacientes en otros aspectos. No se trata de eso, pero evidentemente la indole especial de aquello hace que se recuerde con...

—Con una fuerza terrible.

—No en cuanto a detalles, porque yo soy un hombre de una memoria pésima, casi ruinosa, y entonces muchísimos pormenores se me han borrado por completo: nombres de compañeros, fechas... todo eso se me ha olvidado completamente. Pero las cosas principales, atmósfera de conjunto, muchas cosas, eso naturalmente es inolvidable.

—Sale en libertad condicional y con destierro fuera de Madrid.

—El destierro era teóricamente fuera de Madrid. Y lo habría sido en la práctica si hubiera durado todavía una espantosa disposición que duró bastantes años, consistente en que en la mayor parte, o quizá en todas, de las libertades condicionales con destierro se establecía una distancia mínima al llamado lugar del delito (que por no poderse concretar en la inmensa mayoría de los casos, porque no eran tales delitos, sino la represalia y la represión subsiguiente a una guerra perdida) se solía entender siempre o casi siempre como el lugar donde se había vivido. Entonces, estipulaban un mínimo —creo recordar— que de 250 kilómetros de ese lugar del delito. Esto se podía explicar de muchas maneras; pero de hecho entrañaba una no pe-

queña crueldad y, por supuesto, una enorme dificultad para...

—Para sobrevivir

—Claro. Porque el pobre hombre que sale de la prisión y que sale sin beneficio ni beneficio o con oficio pero sin beneficio y que no sabe dónde meterse y que sabe que va a tener muchas contras por su condición de excarcelado, bueno, si por lo menos le dejan ir al lugar de su familia, de su residencia habitual, siempre hay más posibilidad de que la familia o los amigos le tiendan una mano o arroparlo en los primeros momentos. Y claro esto a la gente la partía por el eje.

—Recuerdo que en un homenaje que le dieron a usted en el año 1976 habló del «a veces cómo exilio». O sea que el exilio era a veces menos duro que la permanencia...

—Se ha especulado mucho con estos dos exilios. Y a veces el que ha tenido mejor prensa ha sido el de fuera, mientras que el de dentro no la tenía demasiado buena. Incluso no demasiado buena por parte de no pocos españoles de ideas afines...

—Vamos a volver a su caso.

—Esta terrible disposición, poco antes de mi libertad, había sido abolida —afortunadamente, porque creaba un enorme problemón— había sido derogada. Y entonces, sí, había que fijar lugar de destierro, pero ya no era necesario que estuviera a ningún kilometraje especial. De manera que yo pensé, rápidamente, cuando me llamaron a la oficina y me dijeron «Se va usted mañana. Fije usted el lugar de residencia, porque sale usted desterrado», pues pensé rápidamente y dije «a Carabanchel Bajo»...

—Que era otro municipio...

—Vine a Madrid a ver a la familia y luego fui a Carabanchel Bajo con un amigo y busqué un cuarto de mala muerte en una pensión de mala muerte. Y, como los desplazamientos normales de un ciudadano normal no

me estaban prohibidos, yo dormía en Carabanchel Bajo, me levantaba por la mañana, cogía el tranvía y me venía a Madrid. Y todo el día me lo pasaba en Madrid, comía en casa... Y luego, por la noche, cogía el tranvía y me largaba a Carabanchel.

—O sea: que usted fue un precursor, involuntario, en eso de las ciudades dormitorio...

—... ¡Algo así, algo así!

—¿Cómo vive en Madrid? Aparte, claro, de lo que le ayudara la familia.

—Naturalmente, vivo de mi familia. Yo era un gorrón de mi familia. Mi madre tenía su modesta pensión de viudedad, mi hermana trabajaba en una oficina y, por lo tanto, durante cierto tiempo me podían resolver lo más indispensable. Y ellas, por supuesto, muy a gusto. Y entretanto yo pues me decía «¿Cómo voy a orientar mi vida, qué voy a hacer? Tengo que ganar dinero». Y me puse a pintar y a dibujar. De tarde en tarde fui consiguiendo un modestísimo encargo: un retratito, un dibujito, una leche de esas... Qué ¡bueno, me pagaban muy mal, muy modestamente! pero que por lo menos me servía para dejar un poco de dinero en casa y quedarme otro poco para tabaco y café y cosas así. Al mismo tiempo, como ya esto de escribir se me había metido dentro muy seriamente y ya andaba yo haciendo mis primeras tentativas literarias en serio (no tan en serio si había hecho antes muchas cosas), pero en fin, con verdadero interés por ello... y amigos míos pues me proporcionaron también algún modestísimo encargo editorial: una biografía de Doré para algún librero y cosas así, o notas de un libro, que había que hacer entre varios, en fin...

—¿Y qué tal?

—Bueno: todo esto, desde luego, no resolvía en absoluto la vida; pero, al menos, le daba a uno la sensación de que...

—De que no la estaba perdiendo.

—Y nada. Pues así anduve tanteando, hasta que el año cuarenta y nueve me presenté al Premio Lope de Vega.

El capitán Centellas

—¿Había escrito alguna obra de teatro antes de «Las palabras en la arena» e «Historia de una escalera»?

—Sí. Había escrito cinco o seis obras

BUERO VALLEJO

de teatro. Ya andaba yo muy metido en ello.

-¿Y las otras obras anteriores se estrenaron alguna vez?

-Bueno. Una de ellas, naturalmente, también se estrenó: «En la ardiente oscuridad».

-¿Es anterior a las dos premiadas?

-Sí. Esa es la primera que escribí. Y, vamos, no solamente la estrenaron sino que pasó a contar como uno de mis títulos principales. Y otra, que también pertenece a esa etapa, ahora muy recientemente he tenido la debilidad de aceptar que se publicara, lo más críticamente posible, en unos cuadernitos (muy monos, por otra parte) que hace el departamento de teatro de la Universidad de Murcia. Es una obra que no voy a estrenar ya, una obra rara y quizá mala...

-¿Cómo se llama?

-«El terror inmóvil» ¡sopla!... Lo de sopla lo digo yo...

-Es aparte del título, ya, ya...

-Las otras han desaparecido por el escotillón y dudo mucho de que vuelvan a asomar la cabeza.

-«Historia de una escalera» se estrenó el 14 de octubre de 1949. Y una de las muchas cosas que logra es cargarse al «Tenorio», obra habitual en el Teatro Español, por esas fechas del año.

-Es verdad. Me llamaron el capitán Centellas, entonces.

-Porque usted, ese año mató al Tenorio.

-Pero las intenciones eran por completo otras: las intenciones eran que el Tenorio se me cargara a mí.

-Que la obra estuviera dos semanas y se acabó.

-Sí, sí. Y menos de dos semanas también.

-Ya el primero de noviembre era tradicional que estuviera el «Tenorio». La permanencia se debió a la asistencia del público, claro está...

-Naturalmente. Eso no lo había visto el Teatro Español en muchos años: una cola que llegaba hasta la calle del Prado. Y eso fue lo que sujetó la obra, claro, que luego tuvo dos o tres interrupciones que eran, realmente, para que hubiera fenecido: una semana o más por Coros y Danzas, por concierto de no sé qué, y tal... Claro, estos teatros oficiales tenían esas servidumbres. Pero que no sé porqué esas servidumbres, en vez de ir a parar al Teatro María Guerrero, fueron a parar sobre mis débiles costillas.

-Este es el comienzo de su carrera teatral. Desde entonces se dedica a vivir para el teatro y a vivir del teatro.

-Sí. He vivido para el teatro y he logrado vivir del teatro fundamentalmente. Algunos años, mejor; otros años, peor.

-De todas formas usted es un autor que a veces ha estado cinco años sin estrenar.

-Cinco, no. Pero cuatro, sí.

-Entre «El concierto de San Ovidio» en 1962 y «El tragaluz» en 1967, hay cinco años.

-Sí. Pero hubo una obra intermedia, que no tuvo ningún éxito, que se llamaba «Aventura»...

-«Aventura en lo gris», es verdad.

-Esto fue el año sesenta y tres.

-Sí. Esta es la obra de peor crítica que ha tenido, quizá.

-No estoy yo por decir eso. Ha habido varias que han tenido una crítica muy, muy... sañuda. Si vale la palabra.

-Sus estrenos han sido un poco taurinos. Digamos lo de taurino en el sentido de que han sido siempre casi jugárselo todo.

-Por supuesto, por supuesto... ¡Totalmente!

-No sé si ese es el adjetivo adecuado, lo de taurino...

-Sí, sí, sí... Claro que sí, porque hay que torear...

-¿Torear a los críticos?

-Hay que torear a todo el mundo, incluida la Administración, claro... Pues sí. Bastante taurinos.

-¿Cuándo ve usted claro que se ha afirmado como autor teatral ante el público y demás: desde el principio?

-No, no. Estoy por decirle que no me lo he creído ni ahora.

Estoy condenado por muchos

-Este estreno próximo ¿cómo lo espera, más tranquilo que otras? ¿o eso se acostumbra uno con el tiempo o no se acostumbra nunca?

-No se acostumbra uno nunca. Sin embargo, de lo cual aspiro a que este estreno próximo yo me lo tome -no con absoluta tranquilidad, porque eso es imposible- pero con bastante más calma. Ahora bien, esta calma no procederá -como pudiera parecer a primera vista- de que yo me halle más seguro, más reafirmado, más al cabo de la calle. Es una calma que viene de razones psicológicas algo más complicadas. En primer lugar yo creo que ya estoy condenado por muchos hace ya luengos años. En rigor, yo siempre estuve condenado por muchos desde que empecé, como es natural. Pero entonces eran condenas de otro tipo y de carácter más beligerante, en fin... Pero, claro, los años no pasan en balde. Y aunque a mí me parezca (y por fortuna a bastantes otros, dentro y fuera de España) que mi teatro tiene y sigue teniendo no sólo vigencia sino modernidad for-

mal; esto, claro, cuando se llevan treinta años dando la lata pues es algo que hay mucha gente muy poco dispuesta a reconocerlo y a aceptarlo y que hacen todo lo posible (pero ya digo que desde hace bastantes años) por presentar la imagen contraria: la de un Buero que casi desde que empezó es anticuado, es tradicionalista formalmente hablando...

-Ya.

-Es... naturalmente ya no tiene nada que decir, etcétera, etcétera... Estos son, claro, gajes del oficio y siempre han sucedido. Pero yo veo que eso no cesa. Y, por lo tanto, sé que estoy condenado por muchos; y que, haga lo que haga, me condenarán. Al decir esto, no me estoy refiriendo concretamente a la crítica, ni a una parte de la crítica; me estoy refiriendo a mucha gente, entre las cuales puede haber críticos y puede haber muchas otras personas que no son críticos pero que, naturalmente, también dependemos de ellos porque son quienes comentan y, en definitiva, dictaminan cuál es la realidad de nuestras letras... Entonces yo esto me lo estoy tomando un poco de... de vuelta. Aquí, ya, de lo que se trata es de resistir y de seguir dando estrenos mientras pueda. Y al freir será el reír, aunque yo no lo vea, y ya veremos a ver quién tiene la última palabra.

-¿Qué idea tiene usted de su situación en el teatro contemporáneo español? Si es que quiere hablar de esto, claro está.

-Hombre, yo creo que mi papel en el teatro contemporáneo español es un papel bastante destacado, evidentemente. Esto podría parecer una vanidad, y puede que lo sea, pero puede abonar el derecho de decirlo el que no he sido yo solo el que lo dice, sino que hay muchísima gente muy seria y estudios muy sólidos que dicen eso ¿no? Y yo creo que, más o menos, es verdad. Ahora, luego, comparados con Shakespeare pues todo el mundo boca abajo, claro.

-Ya que hablando antes de «En la ardiente oscuridad». En sus obras llama la atención los muchos ciegos que salen. Es una observación ya tópica, claro, y que le habrán hecho muchas veces.

-Aproximadamente mil doscientas.

-Es natural. Iba por si hay algo más. Recuerdo que en «Las Meninas» dice su Velázquez: «Este es un país de ciegos y de locos».

-No solamente Velázquez dice eso... Hay un semiciego en la obra. Y hay otros ciegos en otras obras mías. De modo que ese es un tema muy recurrente.

-El semiciego de «Las Meninas» es Pedro Briones, el que hizo de modelo para el «Esopo»...

La esperanza y la dignidad

-Otra constante que se cita mucho de sus obras es la de esperanza.

-Sí. Se ha dicho mucho.

-Sobre todo por el final de «Hoy es fiesta».

-Se ha convertido en un tópico ya. Y entonces hay que desmontarlo siempre para que la gente entienda correctamente lo que yo quiero decir.

-La expresión que se cita siempre es ésta: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...»

-Porque ahí se formula de forma explícita. Está claro.

-Sí. Está claro.

-Ahora bien. Yo siempre digo y sostengo que, como yo lo que pretendo es hacer tragedias (me saldrán mejor o peor, pero el propósito casi siempre es el de hacer un relato de sentido trágico), yo sostengo que el verdadero sentido de lo trágico es por lo menos esperanzado.

-Eso lo dijo en el discurso de entrada en la Academia, que la esperanza es el meollo de lo trágico.

-El meollo de lo trágico. Entonces esto no quiere decir que para ello sea preciso que toda tragedia digna de tal nombre tenga que formular explícitamente eso o presentarla explícitamente a través de una situación dada. No. Una tragedia puede tener una estructura completamente (en

cuanto al argumento se refiere) cerrada, desesperada y aun desesperanzada. Puede ser una catástrofe horrenda sin salida, descrita sin ninguna clase de dulcificaciones por el escritor. Lo que yo sostengo es que la tragedia, aunque sea así, se escribe desde la esperanza y que, por lo tanto, aun esa día cerrada y desesperanzada, no se escribe para desesperanzar a los es-

-Sí, sí. Vamos esto es lo que yo me invento, claro.

-Ya, ya. ¿Estaba usted pensando en alguien al hacerlo? Porque yo recuerdo cuando se estrenó, el 9 de diciembre de 1960, que yo estuve en el estreno, en la «claque», allí arriba del Español. Y era estudiante de Políticas y en clase Marquall, que puso muy bien la obra...

-Sí, sí.

-No me refiero por escrito, lo decía en clase.

-Pero es verdad porque me escribió una carta.

-En clase señalaba que las ideas de Pedro Briones no eran lejanas de las de Pedro de Valencia, aquel amigo de Arias Montano que nació en Zafra... ¿Pensaba usted en él?

-No. he de reconocer que a mi esa similitud, que acepto, no...

-El no se refería a similitud biográfica, entendámonos.

-Sí, sí. Ya, ya... Pero concretamente Pedro de Valencia no se me pasó por la imaginación. Ahora, eso sí, la ideología y el talante mental de Pedro Briones no era simplemente (como algunos adujeron contra mí) una simple manera de poner cosas actuales, y por lo tanto ilógicas...

-En la época de Felipe IV.

-Aunque eso tampoco le faltaba a la obra.

-Y es lícito, teatralmente.

-Y es lícito teatralmente. Pero naturalmente esto se hacía a través de un modesto conocimiento (claro, yo no soy, ni mucho menos, una persona culta en cuanto a historia), pero, bueno, un poco de conocimiento de lo que se escribía y no se escribía, y se decía y no se decía, y se criticaba y no se criticaba en aquellos siglos, pues sí lo tengo. Entonces yo sabía que no eran tan ilógicas aquellas cosas en boca de un hombre de aquel tiempo.

-Por ejemplo, su Velázquez no era un Velázquez real pero era un Velázquez posible.

-Era un Velázquez posible. Y yo he defendido en más de una ocasión, al ser atacado y furibundamente (porque la obra tuvo un éxito descomunal y quizá por eso)...

-Sí, recuerdo el día del estreno.

-Yo he defendido muchas veces que, aunque reivindicaba todo el derecho a hacer un Velázquez incluso arbitrario puesto que yo no estaba haciendo historia, pero yo afirmaba



Antonio Buero: «Yo veo la situación esperanzadora... No me hago muchas ilusiones... Ya veremos.»

que el Velázquez real estuvo con toda probabilidad bastante más cerca del Velázquez que yo he inventado de lo que se ha dicho. Por cosas nunca bien parada la atención sobre ellas de la biografía velazqueña, que son escandalosamente claras en cuanto a la independencia interior de este hombre tan ligeramente acusado de cortésano mansurrón.

BUERO VALLEJO

pectadores, sino para que estos edificados dentro de sí la protesta y la esperanza frente a eso. Por eso, para mí, toda tragedia es positiva.

—Otro tema, no tan tópico, pero que a mí me parece casi más clave, de sus obras es el papel de la conciencia y de la dignidad del hombre.

—¡Por supuesto, por supuesto! Casi más clave. Porque claro, en los tiempos del realismo social y de la oposición sociocultural en España al franquismo, que en aquellos años inevitablemente se llevaba por vías un tanto simplificadas y un tanto mecanicistas, un enfoque más complejo, más afinado de este problema muchas veces no era ni bien entendido ni bien recibido por la izquierda y por el liberalismo. Y, claro, yo eso en cambio lo tenía muy firme y muy seguro desde que empecé (quizá porque había reflexionado mucho sobre estos temas). Entonces, claro, aunque todos podamos estar más o menos de acuerdo, en líneas generales, en que el hombre es un ser determinado, condicionado, por sus circunstancias sociales, por su clase, por los intereses, por una serie de cosas... esto no significa que el hombre sea un simple reflejo robotizado de todo esto. El hombre es un ser muy variado. Y la prueba es que ante un mismo tipo de circunstancias —exactamente iguales para Fulano y para Mengano—, Fulano se convierte en un pobre tipo que no es capaz de reaccionar y Mengano se convierte en un genio que edifica toda una teoría contra ello y toda una lucha práctica contra ello. De modo que son cosas muy distintas. Entonces: esto quiere decir que en el hombre hay siempre unas posibilidades de reacción personal, individual, aunque esté todo lo condicionado que queramos por las coordenadas sociales, económicas, etcétera, que convierten por lo tanto su problema a la escala humana (que es la escala del teatro, porque el teatro está tratando de pintar hombres), convierte su problema a la escala humana en un problema interior, no sólo exterior, no sólo de relaciones sociales, sino de relaciones sociales en conexión con su capacidad de reacción frente a ello, de reflexión sobre ellas y de, por lo tanto, reflexión sobre su propia conducta. En definitiva, un teatro de propensión moralizante como puede ser el mío, no es creo yo, un teatro de propensión moralizante porque de esta manera eluda o aleje un tanto la urgencia y la realidad punzante de la protesta social. No. Es un teatro de propensión moralizante porque, al nivel de lo humano, todos los problemas del mundo, incluidos los más

punzantes desde el punto de vista social, se transforman en problemas de relación interpersonal y de relación consigo mismo en cuanto a la propia conciencia. Bueno, esto ha sido un pedante desarrollo de la cosa, pero en fin más o menos así es.

El posibilismo

—A propósito de esto de la época, se habló de que usted jugaba a un cierto posibilismo...

—Ya, ya.

—Que definió, hasta cierto punto, en ese homenaje que le dieron a usted en 1976, con una frase, de Louis Aragón: «Con las palabras aprobadas hay que despertar los sentimientos prohibidos».

—Naturalmente. Fue también una consecuencia polémica de mi posición frente a este otro tipo de posiciones que acabamos de hablar...

—Sí, sí.

—Y podían caracterizarse por un radicalismo en cuanto a las posturas literarias a tomar. En realidad, aquella polémica que tuvo tanta polvareda, estaba creada sobre bases falsas. Yo creí decirlo entonces bastante claro; pero no se me entendió, quizá porque no se me quiso entender. Yo dije, y repito y repetiré, que todos éramos posibilistas; incluso los que censuraban el posibilismo. Porque no hay otra cosa. Es decir: o el silencio o bien el exilio, el exilio voluntario. Pero claro, yo entiendo que lo que hay que hacer no es el exilio voluntario, sino el posibilismo dentro de casa. Bueno. De lo que no se trata, como es natural, y hasta ahí no se atrevieron a acusarme por lo menos en aquel momento aunque en otros sí, es de hacer un posibilismo entreguista, concesivo, de dejación. Eso no. Eso lo hace mucha gente. Pero de eso no se trataba.

—Ya.

—Se trataba de ese otro posibilismo combativo, al borde de la imposibilidad siempre, que en definitiva es lo que han hecho todos los escritores dignos de tal nombre en casi cualquier época de la historia y en cualquier país. ¡Y esto es elemental, esto lo sabe todo el mundo!

—¿Sus obras tuvieron muchas dificultades con la Administración? «La doble historia del doctor Valmy», por ejemplo, tuvo que estrenarse primero fuera.

—Sí, sí. No puedo decir que sean muchas; pero sí las ha habido, naturalmente.

—¿Trabajó con autocensura?

—Depende de como miremos esto. Es decir: ¿qué es la autocensura?; porque esta es una palabra con la cual

se ha especulado y se sigue especulando mucho.

—Así es.

—Pues yo digo. Muy bien. O no hay autocensura (y la cosa se puede enfocar incluso desde ese ángulo, en ciertos casos) o si admitimos que hay autocensura también todos trabajan con autocensura. Pero ¡jojo! no bajo una dictadura fascista solamente, sino en el país más liberal del mundo. Todo escritor, lo quiera o no, lo sepa o no, se autocensura —inconscientemente en el mejor de los casos— en relación con una serie de cortapisas o de temores que él personalmente tiene ante la sociedad en que está.

—Siempre hay una cierta presión social.

—Es uno de los elementos digamos normales del oficio.

—¿Trasladaría la esperanza de sus obras a la actual situación española?

—Spes contra spes, esperanza contra esperanza. Como yo soy un hombre que ha puesto su vida a la carta esperanza, yo veo la situación esperanzadora.

—Sin más.

—¡Sin más, sin más! Es decir: no me hago muchas ilusiones; sé que esto tiene mal arreglo, porque ha sido una transición que ha pagado el resultado (por otra parte absolutamente plausible) de que se haya hecho sin sangre, sin persecuciones... Lo ha pagado con el alto precio de una vida residual enorme de cosas que tendrían que haber sido ya sustituidas, lo está pagando con el alto precio de un gran temor a determinadas fuerzas activas y de presión del país... Y, claro, esto es muy serio porque la democracia española no se puede salvar sino se empieza a restablecer el principio de autoridad y a castigar a quien haya que castigar. Y a castigar con toda la dureza necesaria a quien haya que castigar. Porque si esto no se hace así, pues entonces, sí, se puede ir al traste. Y de manera tan paradójica y tan ridícula que dé al traste incluso con las derechas, no sólo con las izquierdas ni con el centro. Ahora, dentro de todo ello, una involución de carácter absoluto (es decir, una vuelta a lo que fue) eso lo veo punto menos que imposible.

—Ya.

—Pero puede haber muchas formas intermedias: de dictadura sin dictadura; de democracia sin democracia, que esas sí pueden estar a la vuelta de cada esquina. Yo quiero confiar (¡vamos, no confío ni un pelo!), pero, en fin, quiero esperar en que tampoco esas fórmulas sucias lleguen a prosperar. ¡Ya veremos!

—Ya veremos. ■ V.M.R. (Fotografías: RAMON RODRIGUEZ y Archivo).