

# ANTONIO BUERO VALLEJO:

**TRIUNFO.**—Fundamentalmente a partir de «Un soñador para un pueblo» se advierte en su obra una renovación general a partir de determinados elementos dramáticos que no aparecen en su teatro hasta entonces. Considerando en general la situación de crisis en que se encuentra la llamada generación del realismo social—tanto en el teatro, como en el cine o en la novela— le preguntamos si su búsqueda de nuevas fórmulas teatrales se relaciona con esa crisis, entendiendo así que aquel tipo de realismo dejó de ser válido pasadas unas circunstancias concretas, o se trata de una evolución puramente personal sin que ello se relacione con su concepción de la vigencia o no del realismo social.

**BUERO VALLEJO.**—Ante todo, yo debo hacerme una pregunta: ¿era realmente la mía esa promoción o generación que ustedes citan? Yo soy algo más viejo que la mayor parte de los componentes de esa supuesta promoción, y esto creo que ya es un factor a tener en cuenta para no incluirme de una manera estricta en ella. Probablemente yo no pertenezco a ninguna, pertenezco a mí mismo, ya que tampoco puedo incluirme en la que empezó al terminar la guerra; quizá yo sea uno de tantos casos singulares que pueda haber. Por otra parte, los más descolantes defensores del realismo social no me consideraron, en ningún momento, figura clave en este sentido. Y hasta fui objeto de censuras, en ocasiones de una cierta severidad, por la insuficiencia sedicente por mi parte respecto a esa línea o tendencia.

Respecto a la innovación de fórmulas en mis últimas obras, en otras ocasiones en que he hablado de esto, me he permitido recordar algunas tentativas de mi más inicial teatro que, en rigor, prefiguraban de manera que creo bastante evidente algunas de las tendencias que en mi última etapa puedo estar siguiendo. Pero, no solamente esto sino que, sin incurrir en vanidad o al menos en vanidad excesiva, y aunque sólo fuera de una manera leve, prefiguraban también algunas de las tendencias que se han puesto posteriormente en boca, no sólo en España, y que son las que ahora venimos a considerar como actuales. Cuando estrené «En la ardiente oscuridad», mi segunda obra, sostuve contra viento y marea, aunque algo resignado porque no se me escuchaba demasiado, que la línea que proponía esta obra era mejor que la de «Historia de una escalera», que gran parte de la crítica y de la juventud más progresiva de entonces entendió que era mi vía buena. A mí me parece que el paso del tiempo ha venido a darme, en este sentido, la razón, y que «En la ardiente oscuridad» era una obra, por decirlo así, más cargada de futuro, teatralmente hablando. En esta obra había incluso alguna tentativa de participación del público, si bien de un modo discreto, suave, en un momento y en unos años en los cuales este problema de la reincorporación del público a la realidad dramática de escena no estaba realmente tocado ni aquí ni fuera de aquí. Por lo tanto, algunas de las innovaciones que se hayan podido apreciar en mi último teatro y que lo conectan con ciertas corrientes foráneas, son un desarrollo propio de cosas que me han preocupado mucho desde que empecé, aunque, como es lógico, haya habido para ese desarrollo influencias de autores de fuera...

## EL DESCONCIERTO Y LA DESILUSION

**T.**—Nos referíamos un tanto a la actitud de lo que podríamos llamar teatro, novela o cine de la izquierda española. Usted, durante mucho tiempo, ha sido un poco el representante de ese teatro de la izquierda española. Los novelistas y cineastas de este movimiento del que hablamos se han encontrado con que sus sistemas quizá no valían. Existe entonces una crisis, un cierto desconcierto...

**B. V.**—Sí, es posible que exista este desconcierto y que ello sea de algún

modo inevitable, porque hay bastantes motivos de desconcierto en toda la estructura cultural del país como para que no nos vayamos a desconectar cada día. Esto, probablemente, es normal. Ahora bien, frente a ello yo tendría que decir alguna cosa que podría parecer un tanto egoísta, pero que es el resultado de ese desconcierto tan difícil de remontar. Y es que, en ese sentido, hay un poco el recurso de la salvación individual de cada cual. Ustedes mismos me han concedido que yo he podido quizá salvarme de ese desconcierto, y que he sabido reaccionar y no encasillarme en unos criterios estéticos de realismo social que parece que han perdido operatividad. A mí me ha sido fácil porque, como ya he dicho, yo no comulgaba en un ciento por ciento con esos criterios. Para aquellos escritores o artistas que sí lo hicieran, es posible que el cambio inevitable de las corrientes les haya puesto en una si-

tuación algo más difícil. Pero esto tampoco quiere decir que debamos considerarlos anulados o sobrepasados. Al contrario, en los últimos estrenos de algunos de ellos hemos notado una evidente evolución que no les obliga forzosamente a perder su continuidad. Es perfectamente posible seguir siendo un realista crítico aunque sea bajo formas muy diferentes, porque todos sabemos que para hacer un realismo crítico no es necesario hacer una forma realista, costumbrista, naturalista...

**T.**—La comprobación de la inoperatividad de unas fórmulas puede haber creado una desilusión, un cansancio que llega a reflejarse en la propia producción estética...

**N**O quisiéramos que la interrogante resultara ofensiva para el autor de «El tragaluz». Sólo trasladamos la duda que sobre una generación o promoción española muy específica, la llamada «generación realista», expresara Ricardo Domenech ya hace varios años, y que, en más de un caso, se ha visto confirmada. De cualquier forma, es una simple pregunta que la transcripción de la charla mantenida con Buero Vallejo puede confirmar o desechar plenamente. El que veinticinco años después de estar aún en libertad provisional Buero suba al sillón X de la Real Academia Española ha de significar o que el país o él han cambiado, pero, de una manera u otra, alcanza una dimensión política (en un autor que ha tratado de afrontarla siempre) que no es posible desprestigiar. La razón que el dramaturgo da, centrada en la existencia de «personas de bien», no parece excesivamente rigurosa...

Por supuesto que el que un autor a los cincuenta y cuatro años, y con casi veinte obras a su espalda, suba a la Academia no pasaría de ser un fenómeno normal, que a nadie debería sorprender. En nuestro país, sin embargo, un antecedente político como el de este «solitario solidario», unas posturas que podríamos definir vagamente como comprometidas y ese reverencialismo ante todo lo formal de que nos hablase Buero momentos antes de poner en marcha el magnetofón, dan al hecho una repercusión que abruma, fastidia, molesta, pone en guardia, sensibiliza y preocupa al elegido, estados de ánimo todos ellos que creemos presentes en nuestra entrevista. Que si tuviéramos que definir por algo sería por la exactitud con que Buero solicita las preguntas, llevado por el deseo de no generalizar, de no caer—sobre todo—en esquemas sociológicos de fácil aplicación, aunque algún mal pensado supondría que, como en los concursos radiofónicos o televisivos, el creador de tantos ciegos no visuales trata de ganar tiempo para sus respuestas, como si el dramaturgo español más significativo de nuestra posguerra temiese que—pirandellianamente—las palabras se volvieran contra él.

**B. V.**—Mi impresión es que a esta generación realista, en conjunto, no se la puede considerar como desilusionada, desde el punto de vista ideológico. En el terreno artístico—y no prescindiendo, claro está, del novelístico, del cinematográfico, etcétera—, lo que puede ocurrir es que las ilusiones que podían haberse hecho una serie de miembros de esta promoción en orden a que las obras de este signo (dado caso de que se pudiera sacar a la luz pública) podían llevar dentro de sí un dinamismo revolucionario y una capacidad de transformación efectiva del país (no absolutamente inmediata, ya que no eran los instrumentos adecuados, pero sí muy inmediata, de revulsión efectiva del país) han tenido que darse cuenta y comprender que realmente el efecto o el influjo que el arte en general ejercía era mucho más pequeño de lo que podía pretenderse. Esto sí es una realidad y puede haber producido una decepción. Ahora bien, esta realidad

y esta decepción no provienen de ningún error ideológico de fondo, sino de una ilusión que pudiéramos llamar juvenil o ingenua en el sentido de que consideraba demasiado potentes unos medios que nunca lo han sido para el que sepa mirar con objetividad la Historia. Aunque parezca inopinadamente autorreferente, tengo que decir que, no sé si porque tenía unos pocos años más o más experiencia, yo también he dicho en los primeros años de mi teatro, que aunque la acción y el influjo del arte sobre la sociedad era una acción muy importante y muy profunda (y por lo tanto, acarrearba para todos nosotros una responsabilidad muy importante y muy profunda) no debíamos entender que esa acción importante y profunda era ostensiva, directa y fulminante. Ni mucho menos. La acción era, y es siempre, una acción gota a gota, soterrada, difícil, poco aparente. Por lo tanto, quizá yo he tenido menos ocasiones de desilusión que otros escritores más jóvenes que yo, que creían—y esto no es ningún defecto, sino sólo una ingenuidad—que por el hecho de ponerse a escribir de una determinada manera denunciando con la mayor claridad posible nuestras lacras, nuestras injusticias y nuestras contradicciones, iban o podrían producir un amplio movimiento de conciencia en el país, que determinara a su vez con rapidez transformaciones de tipo ya más efectivo. Yo sabía que las cosas son más difíciles y más lentas. Con lo cual no quiero decir que ni entonces ni ahora yo crea que la literatura sirve para muy poco. Creo que sirve para muchísimo. Que es realmente despertadora de conciencia y que produce en las sociedades profundas huellas. Pero de una manera crítica, soterrada, poco a poco. A la larga, la acumulación de todo eso puede quizá traducirse en profundas transformaciones, pero a la corta es muy difícil que una obra, por revulsiva que sea, resulte también revulsiva en el plano social.

«Quizá yo hubiera deseado que esta importante y necesaria etapa del realismo social hubiera pasado ya desde el primer momento con estos matices que aquí hemos esbozado, y que desde el primer momento los hombres de la generación realista hubieran acertado a comprender que la cosa era más compleja y que se podían considerar igualmente progresivas y positivas otras formas estilísticas que en aquel momento se consideraban poco menos que reaccionarias y estetizantes. Pero quizá por mi parte fuera un anhelo un tanto idealista que no respondía a las posibilidades objetivas que en ese momento se daban.

«Pero, de la misma manera que no se puede ser radical en el sentido del desprecio de la forma, como ocurrió entonces, tampoco se puede ser radical en el enterramiento de todo lo anterior, en el considerar que las formas que no estén rigurosamente en el último grito son formas que han periclitado. Hay una parte de la obra de esta generación de la que estamos hablando que a mí me parece que es una parte válida y valiosa, que no tenemos por qué desprestigiar y que podemos seguir aplaudiendo sin reservas. Aunque tampoco ello quiera decir que tengamos que seguir escribiendo de ese modo. Ellos probablemente piensan igual y por eso están intentando ya escribir de otra manera.

# ¿UN "TIGRE DOMESTICADO"?

## EL PODER Y EL ARTISTA

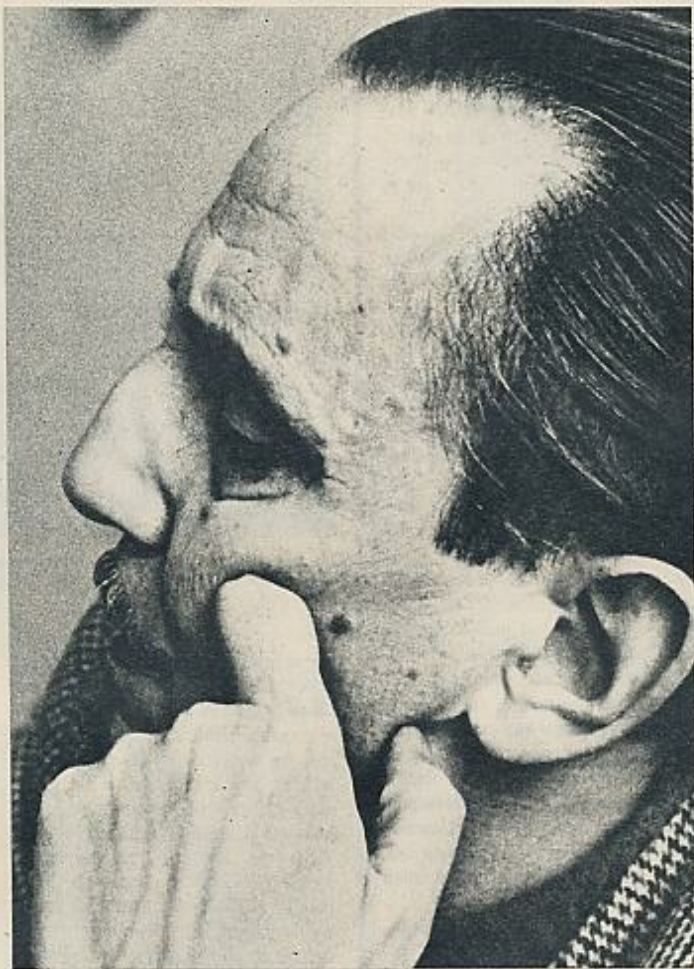
T.—Al variar esa forma de escribir, ¿cree usted que volverían a estrenar? Prácticamente, es usted el único que ha seguido estrenando con cierta regularidad...

B. V.—Bueno, tendríamos que ver caso por caso. No me parece que se pueda crear una generalización válida; es muy difícil. Quizá alguno de los dramaturgos que no han vuelto a estrenar no lo han hecho por azares y peculiaridades de su caso, antes que por ninguna evolución de signo sociológico. Es decir, si una persona se ha imposibilitado a sí misma se le hace más difícil seguir. Si una persona, cosa muy comprensible en las circunstancias en que los escritores jóvenes han tenido que vivir en nuestro país, se ha encontrado con graves dificultades al principio, puesto que al principio siempre las hay, y esto le ha desalentado porque tenía que dar de comer a su familia y ha tenido que comenzar a trabajar en actividades subalternas, su caso se transforma en un hecho singular, particular. No en un hecho sociológico aunque esté relacionado con el hecho sociológico general de la mala economía y de la dificultad que el escritor tiene en España. Quizá, para estrenar o no, se dependa también de un cierto sentido de la continuidad, de haber tenido aguante o de no haberlo tenido, de haberse creado uno mismo una dificultad de acomodación a las nuevas tendencias por haber creado una teoría excesivamente rígida... O puede deberse simplemente a que no tienen toda la tenacidad necesaria, y no es que tengan poca sino que hay que tener muchísima, y entonces, naturalmente, tiran la toalla, abandonan un poco. Se puede generalizar sociológicamente diciendo que todo esto, en última instancia, procede de las pésimas condiciones que el país tiene para poder dar paso o apuntalar los pasos iniciales de un escritor o un dramaturgo; y esto es cierto, pero lo es para todos.

T.—En su última obra, «El sueño de la razón», el principal conflicto social que se planteaba era el referente a la dicotomía poder-artista. Este conflicto usted lo ha vivido de una manera directa a través de su experiencia como autor teatral. ¿En qué términos se plantea en España en estos momentos el conflicto poder-creador?

B. V.—Desde el punto de vista externo, probablemente las cosas han variado muchísimo, tal como se le plantearon a don Francisco de Goya. Ahora, en el fondo de la cuestión, sigue habiendo una especie de desconexión o de incompreensión desde el punto de vista del poder frente al creador. Porque el poder político, y esto es un fenómeno general que no se da sólo aquí, lo que busca es la política y los efectos que a la política a ejercer le puedan ser útiles. Y entonces, el creador siempre tiene un grado de inconmensurabilidad con su ambiente y con la política que en ese momento está vigente, que hace que se produzcan roces, choques o incompreensiones que en algunos momentos serán tolerables y soportables, y en otros llegan a contradicciones realmente graves y peligrosas.

T.—Usted ha realizado un teatro político en una circunstancia histórica en



la que lo político es algo proscrito, salvo en lo que se refiere a una línea claramente definida. ¿Cómo explica usted la posibilidad de ese teatro? ¿Ha habido por su parte alguna cesión, se trata de un juego de habilidad, un juego dialéctico?...

B. V.—Esta cuestión de la cesión y de la habilidad es una cuestión batallona en la cual no se puede llegar a una aclaración definitiva. ¿Qué es cesión y qué es habilidad? Desde un cierto punto de vista es peyorativo, cuco, astuto. Pero yo entiendo que puede haber cesión y habilidad desde un punto de vista que no es en realidad ni cesión ni habilidad, puesto que lo que uno hace es escribir, a pesar de todo, con sinceridad. Cuando uno escribe con sinceridad y consigue, a pesar de ello, sacar adelante un determinado tipo de cosas, tiene que haberlo hecho, por decirlo así, a través de una técnica. Esa técnica es a su vez una técnica reprochable, recusable, astuta, de recurso o es algo mucho más hondo, algo inherente a la entidad misma de lo literario. En algún ensayo de Roland Barthes se expresa algo que a mí me parece formidablemente cierto y es que la literatura es constitutivamente indirecta. De modo que, cuando nosotros empleamos modos indirectos de expresión y estos modos indirectos permiten la publicación o de la difusión de nuestra obra, siendo así que si fuesen directos o, al menos, más directos, no habría sido posible o sería más difícil, es

muy natural que se propenda a pensar que el tal modo indirecto de expresión es una simple astucia, un simple recurso. Y hasta es posible que en casos concretos esto sea así. Pero si la literatura se toma en serio, el modo indirecto no es una astucia ni un recurso. Es una realidad estructural, constitutiva de lo literario. Y por lo tanto, cuando el escritor lo emplea, no ejerce ningún tipo de violencia sobre sí mismo. De hecho, se encuentra más a gusto con ese medio de expresión que si empleara la expresión directa. En el fondo, no anhela la expresión directa porque un instinto literario le dice que, paradójicamente, es más débil o menos consistente que la indirecta.

## EL SISTEMA INDIRECTO Y LA CENSURA

T.—En otras circunstancias que no hubieran sido las españolas de estos últimos años, ¿hubiera utilizado usted el mismo sistema expresivo?

B. V.—Esto que yo digo procede de los hechos. Barthes lo saca de los hechos y yo, modestamente, lo deduzco también de los hechos. Yo entiendo que las grandes obras literarias del mundo, incluso las escritas en países que podríamos considerar inmersos en un ambiente de libertad expresiva prác-

ticamente absoluta, son también indirectas. Pero no por ello vamos a llegar a la exageración de decir que lo son tanto como las nuestras o que aquí podemos escribir exactamente igual que ellos. Nada más lejos de mí que decir que da igual y que viva la censura. De eso, ni hablar. Pero es que hay que matizar, no hay más remedio. Aunque esto le pueda parecer al lector distraído que estamos defendiendo algo que de ninguna manera estamos intentando defender. Pero lo que sí estamos es defendiéndonos a nosotros mismos. Pero estamos tratando de hacer ver que la anulación de una actividad literaria nunca es tan absoluta como pudiera creerse si el escritor no se propone ser anulado. Escritores que no han tenido trabas de expresión de ningún tipo ostensible —porque, siempre las hay; están flotando en el ambiente de manera que el escritor a veces ni se da cuenta. En cualquier país; en los llamados libres pasa exactamente igual, aunque de otra manera— cuando escriben, lo hacen de manera indirecta. Ya el solo hecho de inventarse una historia en lugar de contar lo que me ha pasado a mí es una manera indirecta de afrontar la realidad, precisamente para encontrar más realidad. Esto, que es muy toco, pero que puede servir para el ejemplo inicial, es lo que nos puede hacer comprender el carácter constitutivamente indirecto de la literatura. Las obras que podemos considerar más virulentas —aunque siempre hay excepciones para todo— son enormemente indirectas; por ejemplo, algunos dramas de Bertold Brecht que, por supuesto, no están ni en su país ni en su tiempo, y esto ya es una forma de carácter indirecto flagrante.

«Mis obras históricas —«Un soñador para un pueblo», «Las Meninas», El sueño de la razón... — responden a ese planteamiento indirecto, lo que no quiere decir que no son recursos, que no son astucias, aunque pueden llevar dentro de sí un cierto recurso de referencia a lo actual mediante lo histórico. Pero no son sólo eso ni se escriben sólo por eso. Se escriben porque el tema histórico por sí mismo les da a los problemas una amplitud y una densidad que a mí me parecen mucho mayores. Porque tampoco —no sé lo que hubiera dicho Brecht exactamente— «Madre Coraje» o «Galileo Galilei» han sido escritas solamente como recurso para hablarse solamente de nuestro tiempo. A mí me parece que han sido escritas porque el drama de la Guerra de los Treinta Años, es decir, de la guerra de todo momento afectó profundamente a Brecht, y el drama del científico, en todo momento, y también por lo tanto en el suyo, es decir el concreto de Galileo, afectó profundamente a Brecht.

## UNA ESCALERA QUE LLEVA A LA ACADEMIA

T.—¿Qué significación política cree usted que tiene hoy en España la figura de Antonio Buero Vallejo, hombre que hace veintidós años estrenaba «Historia de una escalera», tras un encierro de varios años y que hoy ingresa en la Real Academia de la Lengua Española?

B. V.—No lo sé bien, porque es un

# BUERO VALLEJO:

poco difícil juzgarse uno a sí mismo. Yo me limitaría a decir que en esta trayectoria ya un tanto larga yo he podido tener mi evolución como todo el mundo la tiene, pero básicamente yo no he cambiado. Básicamente yo no he modificado mis puntos de vista y tampoco los he ocultado. Por lo tanto, quiere decirse que si hoy me conceden este honor que me han concedido, como antes me han venido encima premios u otra clase de reconocimientos públicos, pues por algo será, pero no ha sido porque yo haya estado buscándolo o propiciándolo.

T.—¿Cree usted que quizá haya cambiado el país?

B. V.—Pues no, verá usted. El país sin duda está cambiando, lo queramos o no, lo advertimos o no. Los tiempos no pasan en balde. Pero, lo que sí creo que existen son los felices casos particulares con los que hay que hacer constantes excepciones a nuestras generalizaciones sociológicas. Estos felices casos particulares los hay en todos los terrenos y en todos los organismos y en todos los campos, son las personas «de bien». Ya sé que esta manera de citar a las personas es un poco ingenua y un poco antigua. Pero en este momento puede valernos. Es decir, hay personas con una cierta conciencia que hace que tengan la objetividad y la apertura necesarias para reconocer y premiar incluso valores aunque los conste que son valores opuestos ideológicamente a los suyos. Yo creo que por la acción de estas personas se produce que haya casos en los cuales haya a quien se le deja seguir adelante. Pero, además, es que en todos los lados hay personas también de muchas virtudes y de muchos matices y de muchas maneras de pensar. Y esto también actúa.

T.—El comentarista político de «Ya», decía ante su reciente nombramiento, que esto significaba una apertura y que «por primera vez un vencido entra en la Academia»...

B. V.—Probablemente no es cierto, porque algún otro vencido, precisamente el que me antecedió en el sillón que voy a ocupar, Rodríguez Moñino, gran figura de la bibliografía española y hombre de grandes cualidades, fue un vencido como yo. Pero yo diría, y no sé, claro está, la biografía de mis futuros compañeros ni tengo por qué entrar en un terreno tan delicado y tan personal, que en la Academia ha habido, y no sé si hay, quizá no específicamente vencidos, pero evidentemente personas de ideologías muy variadas y que no tienen por qué ser consideradas en absoluto como totalmente adscritas al vencedor. Al contrario, en la Academia parece que ha habido siempre una razonable atmósfera de neutralidad y de respeto mutuo.

T.—En un artículo general sobre la

generación de teatro realista se hablaba, a propósito de la evolución de sus componentes, de algún posible caso de «tigre domesticado»...

B. V.—Hombre, no sé... ¿Quién puede alardear de estar libre de culpa? Puede que a todo el mundo se le domestique un poco, más o menos por el simple hecho de durar y de vivir... Pero, en fin, es evidente que morder como los tigres no es posible. De modo que no es pensable, al menos desde el ángulo literario, el ser tigres. Tampoco hay por qué ser forzosamente domesticados por no ser «tigres». Hay muchas maneras de ser un inconforme frente a una realidad social que no nos guste. Hay, quizá, la manera del tigre, no digo que no. Pero esto no debe hacernos despreciar otras maneras, acaso de menor apariencia resolutiva, pero que, sin embargo, en cada uno de sus campos, y concretamente en el campo literario, también pueden estar ejerciéndose de forma menos ostensible y más larga, no menos positiva y no menos plausible, que no tiene por qué ser considerada domesticada...

T.—A sus cincuenta y cuatro años, con una labor teatral importante, con su reciente nombramiento en la Academia, con una vida en circunstancia difícil, con la perspectiva que hoy puede proporcionarle el tiempo, ¿cómo resumiría usted su vida y su obra, cree que han sido positivas, útiles, se siente quizá cansado, frustrado...?

B. V.—No, no me siento frustrado. Lo cual no quiere decir que, por supuesto, no cambiaría ahora muchas cosas de obras anteriores o que alguna de ellas no me guste nada o que me parezca no una dejación o una domesticación, pero sí quizá una inutilidad... Me arrepiento, claro, de muchas cosas de detalle en lo que respecta a la creación y probablemente me siga arrepintiéndome en la medida en que siga viviendo. Considerado en su conjunto, yo no me siento frustrado. Es decir, considero que quizá no haya dado todo lo que hubiese querido dar, pero no ya por circunstancias externas, aunque también éstas pueden influir, sino además por limitaciones y por insuficiencias propias. En ese sentido se puede entender que siempre hay un cierto grado de frustración en la vida humana. Pero, pese a todo ello y sin querer decir que he hecho una labor grandiosa, creo que he hecho una labor positiva y útil y de la cual me considero, hablando en general, conforme y hasta orgulloso. Porque por lo menos la intención y el propósito han sido —no sé si en todos los segundos de mi vida, pero sí en los momentos fundamentales—, desinteresados, altruistas y bienintencionados. ■ Entrevista registrada en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.



Stephen Boyd y Marisa Mell, en un programa reciente.

ES muy difícil hablar bien de la televisión en cualquier lugar del mundo. Es un medio históricamente maldito que ha nacido con los pies deformados por los zapatitos de princesa china que le ha metido el sistema. Cualquier valoración positiva de un hecho televisivo es siempre relativa, porque la televisión, en todo el mundo, se halla en flagrante situación objetiva de delincuencia histórica. Pues bien. Con las distancias relativas trazadas, hemos insistido en varias ocasiones sobre los errores, incluso relativos, de TVE, y nos parece de igual relativa justicia glosar ahora uno de los pocos aciertos. Se trata del programa **Estudio Abierto**, que reúne en sí suficientes elementos de análisis como para comprender qué puede ser la televisión en su faceta espectáculo.

Normalmente, los errores de TVE son errores metalingüísticos. No nos referiremos ahora al metalenguaje condicionado por la politización total de la entidad, sino al metalenguaje al nivel de la semanticidad de todos los ingredientes televisivos. La televisión es inmediatez, brevedad y pocos puntos de referencia visual. En cambio, la televisión se empeña en la adopción de patrones lingüísticos derivados del cine o el teatro, sin investigar sus propios condicionamientos lingüísticos. El fracaso, por ejemplo, de los presentadores de televisión es el fracaso de su inadecuación. Hay unos modelos de conducta creados por el presentador radiofónico (en España los ha creado

Bobby Deglané), otros derivados del presentador escénico. Hay referencias semánticas aplicables a la presentación televisiva, pero hay modificaciones peculiares condicionadas por las peculiaridades del medio. El fracaso de los presentadores de televisión viene condicionado por su fidelidad a los modelos radiofónicos o del «show» teatral. El rostro y el ademán son los únicos recursos del presentador televisivo, la excesiva voz molesta y la voz radiofónica molesta. Los presentadores a lo radiofónico cansan, como cansan los presentadores «show».

Como intentaremos demostrar, uno de los aciertos de **Estudio Abierto** es precisamente su presentador. Está en la disposición justa como para convertir su presencia en necesaria pero no en abusiva. Separa a Iñigo de otros presentadores la tentación de la omnipresencia y la omnipotencia. Sabe poner cara de disculpa por insistir en su presencia, pero también sabe justificarla continuamente.

## SINTAXIS DEL PROGRAMA

Un rostro se convierte en el elemento hilvanador de todo el lenguaje del programa. Es el rostro del presentador Iñigo. Primer acierto. De una manera intuitiva, se ha llegado a la elección de un rostro con un tono justo de expresión. No es un rostro publ-