

# LAS LECCIONES DEL MAESTRO



Cinco autores y cuatro generaciones: Teófilo Calle, José Ramón Fernández, Alberto Miralles, Domingo Miras y Paloma Pedrero. Todos ellos gustan de la obra de Buero, la persona de Buero y el recuerdo de Buero. Defienden, acusan, glosan. Pero, sobre todo, practican una lección, el amor (de amor y de pedagogía). Dos son grandes amigos; otros dos, muy cercanos; el más joven llegó a la persona y a la obra por otras vías. Las perspectivas son diferentes, y por eso enriquecedoras.

Pero surge un acuerdo de fondo que nadie había previsto.



Teófilo Calle.



José Ramón Fernández.



Alberto Miralles.



Domingo Miras.



Paloma Pedrero.

## Maltrato

T. CALLE. Buero es un hombre de izquierdas, un demócrata, y sin embargo sufre dificultades especiales con la democracia y sobre todo tras la llegada de los socialistas al poder. Las dificultades de la época de Franco fueron enormes, y la censura no fue la única ni tal vez la más importante, pero eran de otra índole. Lo de los últimos tiempos se resume en una pregunta: qué directores de campanillas estrenan obras de Buero Vallejo desde la época socialista. Aparte de *El concierto de San Ovidio*, de Narros que, aunque con honores de estreno, era una reposición. Y hasta tengo entendido que se le retiró del corte del María Guerrero.

P. PEDRERO. A los directores estrella no les gusta montar obras de Buero. Por el tipo de texto, por el tipo de teatro, que es muy estructurado, muy acabado, con historia, con personajes, con mucho sentido, con muchos elementos ya dados en la dramaturgia. Es poco manipulable, poco distorsionable.

T. CALLE. En épocas anteriores, tan difíciles en otros aspectos, sí hubo directores estrella que le estrenaron. Tenemos que preguntarnos qué pasó a partir de determinado momento. Fue un auténtico ninguneo; un ninguneo alevoso, no casual. Y no era una cuestión estética sólo, sino de más hondo calado.

A. MIRALLES. Es verdad que hubo una cierta marginación de Buero al llegar la democracia, pero no solamente de Buero. Hubo marginación porque se deseaba olvidar, y en ese olvido se quiso meter el antifranquismo, como si por haber vivido durante el franquismo, aunque fuera para combatirlo, estuvieras contagiado. La nueva España, esencialmente la España socialista, y la prensa de izquierdas, decidieron que eso había que olvidarlo, quizá muchos tenían mucho que olvidar. Ese olvido afectó al teatro antifranquista, en especial el de Buero Vallejo. Y su teatro no sólo no gustaba a ese tipo de director, sino al político que deseaba olvidar el pasado y prefería un teatro más festivalero, más vistoso, menos textual. Llegó eso que Sanchis Sinisterra llamó la internacional festivalera y se potenciaron espectáculos que se entendieran sin palabras en cualquier parte del mundo. Buero, además, nunca se plegó a modas efímeras. ¿Qué tenía Buero que ver con la inventada movida madrileña? Afortunadamente, nada.

P. PEDRERO. Viendo los grandes espectáculos desde más o menos el 85, vemos que para los teatros públicos Buero era *demodé* y caduco. Es cierto lo que dice Alberto, no importa el texto, sino el gran espectáculo, la parafernalia, y texto y actores pasan a un segundo plano. Ahí se unen lo político y lo estético.

T. CALLE. Es sorprendente que al fallecer Buero personas que eran de primera fila en el teatro hablen de Buero como de un autor indispensable.

A. MIRALLES. Fue Nuria Espert quien lo dijo, y añadió que nunca tuvo la suerte de estrenar a Buero Vallejo. Es el cinismo típico de ciertas personas de nuestra cultura, que durante mucho tiempo te marginan para luego decir que lamentan no haberte estrenado. Porque Nuria Espert nunca tuvo la delicadeza, cuando estrenaba una obra japonesa, de decir que la estrenaba porque le gustaba, decía que de todas las que conocía era la mejor. Y aunque a algunos nos gustaría estar tan "marginados" como Buero, de lo que se trata ahora es de constatar que no se le trataba como merecía. Pero hay cosas tal vez peores. Por ejemplo, el rechazo a Buero porque se había derechizado. Esto fue obra del diario *El País*, que durante mucho tiempo nos hizo creer que era el diario de la izquierda. Y es el caso de Haro Tecglen, que de pronto decide que Buero Vallejo es prácticamente un autor franquista, no matiza que es un autor antifranquista, sino del franquismo. Y todo eso viene de un problema de enemistad manifiesta por una desavenencia muy concreta. A partir de esa desavenencia, que se produce con el estreno de *Caimán*, Buero deja de ser alabado por *El País* y es denostado de manera sistemática. Si hay enemistad, el crítico queda imposibilitado para escribir sobre las obras de Buero, pero en este caso las sigue firmando. No ha cumplido ni con su diario, ni con su ideología, ni con Buero, ni con la historia. Con nadie. Y hablamos de un crítico con poder, un poder que le viene del medio en que escribe, no del valor de sus ensayos, de sus escritos, de sus memorias. Y ante el rechazo que sufre por parte de las supuestas izquierdas, inmediatamente el *ABC*, listísimo, trata bien a Buero, que lógicamente no desprecia que el segundo diario del país le alabe y le quiera. Entonces Anson, con inteligencia, al estrenar Buero le dedica dos páginas y portada, algo insólito. Entonces, Haro reacciona: ¿ven ustedes?, ¿es de derechas? Como si aparecer en determinados medios, en plena democracia, suponga adscripción política. Entonces se acumulan premios sobre Buero, entre ellos el *Cervantes*, lo que irrita mucho más a Haro, que ataca con más saña. Se da la paradoja de que un autor sinceramente de izquierdas es atacado por cierta izquierda y defendido por los diarios de derechas. Y montado por la derecha. Una paradoja muy española.

P. PEDRERO. Pero el pensamiento de Buero está en su obra, y él se preguntaba por qué la gente de izquierdas no sabía ver lo que hay en ellas. Si Haro ataca de esa manera a Buero es por especial inquina, y se ha dedicado a hacerle más daño que al que odia menos o considera de menor importancia.

A. MIRALLES. Recordad aquella invitación al Beatriz organizada por el empresario Enrique Cornejo, con gente del PP, y en especial José María Aznar, todavía líder de la oposición. Asistieron muchos intelectuales, entre ellos Buero. Aznar y Buero se entrevistaron. Hoy nos parece lo más normal del mundo, pero entonces Haro aprovechó aquello, y tanto él como gentes cercanas a él (Mauro Armíño, Umbral) hablaron de la "derechización" de Buero. Recuerdo que Haro escribió que Buero no era de fiar, que mentía mucho, por

haber estado hablando con el líder de la oposición. Buero demostró siempre tener una gran categoría humana y siempre le oí: no voy a contestar. Y nunca contestó a esas cosas.

D. MIRAS. *El País* sacó dos artículos cuando su muerte. El de García Posada era repugnante. Se refería a la época del franquismo más duro, cuando Buero luchaba con la censura, cuando le costaba trabajo estrenar y tenía que corregir sus obras, pero según García Posada Buero era la coartada del régimen. Como si el régimen franquista manipulara a Buero para demostrar su humanismo y su tolerancia y él se hubiera aprovechado de ello. En el artículo de Javier Vallejo las alabanzas eran tibias, medidas, mezquinas.

## Perspectivas

P. PEDRERO. Pero Umbral dijo al menos una cosa muy interesante. Decía que era antipático, que estaba triste, que llevaba doble cuello, esas tonterías, pero se refería a la polémica del posibilismo, y le daba la razón. En este sentido, Buero demostró con su trayectoria que la única forma de luchar es desde dentro, pues cuando desapareces, como hacían los autores alabados por la izquierda, no queda nada, ni durante el franquismo, ni después.

J. R. FERNÁNDEZ. Yo tenía trece años cuando murió Franco. Al llegar al teatro lees algunas críticas, pero no les haces caso. Para nosotros, Buero no estaba en los críticos, era uno de los escritores con los que aprendimos nuestro idioma en el colegio. Aprendimos con Cervantes, con Unamuno, con Buero. Buero es para nosotros algo importante, una montaña. Nuestra percepción de los estrenos de Buero Vallejo carece de la expectación y la grandiosidad de, por ejemplo, *La Fundación* del 74. La primera obra de Buero Vallejo que veo es *Caimán*. Otra perspectiva distinta: yo asociaba a Buero con Pérez Puig, pero la primera obra de Buero que estrena este director es *Diálogo secreto*. Es decir, hasta ese momento los nombres que había que asociar a Buero Vallejo eran Claudio de la Torre, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, Osuna, González Vergel y otros directores de gran categoría en el momento, con montajes importantes en teatros nacionales. Nuestra visión es por un lado la del clásico y por otro la de los estrenos de empresa privada, montajes generalmente pobres que no dan todo lo que hay en los textos. Qué no se podría hacer trabajando esos textos, con sus audaces recursos de cambios espacio-temporales y otros procedimientos. No se trata sólo de medios económicos, sino de la visión de la puesta en escena. Habláis de olvidismo, consciente o inconsciente. Vemos algunos textos que se han puesto en escena en teatros nacionales en los últimos veinte años: *Bodas del Pingajo y la Fandangá*, *Velada en Benicarló*, *la Bernarda*, *Eloísa*, *Largo viaje*, obras que no son nada festivaleras, textos muy importantes, de esos que montas de rodillas. Es posible que hubiera una nueva competencia para Buero como autor clásico, como autor como una montaña.

T. CALLE. Un teatro nacional no garantiza nada. Ahí tenemos el reciente montaje de *La Fundación*. La versión de 1974 respondía mucho más al espíritu de la obra.

P. PEDRERO. Buero siempre decía, con una frase muy suya, ya famosa: "el teatro no se hace con quien se quiere, sino con quien se puede".

## Viejas polémicas

J. R. FERNÁNDEZ. En los últimos tiempos estrena como puede. Ya no regatea, no se niega a montar tal obra hasta que no se haga de tal manera, permite que se monte en cuanto es posible. Qué otra cosa podía hacer. Buero ha sido maltratado en ese sentido, pero los demás autores españoles también. Pensemos en Sastre.

A. MIRALLES. Sastre estrena, como todo el mundo, y con las mismas dificultades. No hay que creer que Sastre fue víctima mientras Buero triunfó. A Sastre lo han estrenado en un teatro nacional dirigido por Josefina Molina, con actores maravillosos y un montaje carísimo. Se ha hablado mucho de eso del posibilismo. Sastre no es un autor que dice "hago un teatro radical y no estoy dispuesto a bajarme los pantalones aceptando la censura o lo que sea, y no estreno". No, estrenaba cuando podía.

J. R. FERNÁNDEZ. Hablaba de Alfonso Sastre porque es el siguiente por edad. En cuanto al posibilismo, ha salido tanto en la prensa porque los periodistas tienen unas cuantas ideas, pocas, y ésta es una de ellas, y la otra *Historia de una escalera*.

T. CALLE. ¿Cómo aparece Sastre? Con el estreno de *Escuadra hacia la muerte*, un montaje de Gustavo Pérez Puig de 1953. Lo hizo el Teatro de Cámara y Ensayo, que tuvo mucha importancia y estrenó obras importantes. Hay que aceptar que el régimen las toleraba bien, dentro del gueto de "cámara y ensayo", que llegaba a cierto público. Los pocos días de *Escuadra hacia la muerte* representaron para Sastre la consagración y el punto de partida de su carrera teatral.

D. MIRAS. Entonces el teatro tenía otra vida. Mucha gente estaba loca por el teatro. En especial los universitarios, que fueron plataforma de difusión de todo eso. Recuerdo que en la universidad, en el 54, entre clase y clase nos poníamos a discutir sobre *La mordaza*, que se acababa de estrenar. Eran discusiones muy vivas que se producían en los mismos bancos de las clases.

A. MIRALLES. ¿Habéis leído las últimas obras de Alfonso Sastre? ¿Las policíacas? Comparado eso con la última obra de Buero Vallejo, vemos que tienen interés teatral, pero que políticamente no lo tienen. ¿En qué queda eso del posibilismo o el imposibilismo?

## Poética

P. PEDRERO. De todas formas, para mí las mejores obras de Sastre son las no ideológicas, las que plantean una historia, unos personajes, un relato, sin que aparezca el mitin por ninguna parte.

A. MIRALLES. Muy bien, pero atención: Sanchis Sinisterra y algunos autores de la alternativa pretenden hacernos creer que nuestro teatro era un discurso o un sermón, y no es cierto. Escribíamos personajes que dialogaban entre sí, que no soltaban discursos como nos han hecho creer para anular esa generación.

P. PEDRERO. No, no es eso lo que quiero decir. Lo que creo es que cuando la ideología se sobrepone al arte estamos perdidos. La ideología está ahí, subyace en las obras. Cuando se analice ya se verá la ideología de la obra. Pero cuando se pone la ideología o la política en primer plano, no vamos a ninguna parte. Si perdemos de vista los elementos sensoriales y emocionales, la obra se resiente.

D. MIRAS. Por su parte, Buero jamás renuncia a la ideología.

P. PEDRERO. Exactamente. Pero lo bueno es cómo mezcla la parte profundamente intelectual, en la que elabora sus signos y da su posición ante la vida desde un punto de vista ético, con las otras partes necesarias de una obra, la sensorial, la emocional y la espiritual. Lo que me admira en Buero es su capacidad de unir esas partes. También en su caso sus mejores obras son las que menos dejan ver la parte ideológica.

## Tragedia y risa

A. MIRALLES. Me educé con los libros de Doménech, ensayista sobre la tragedia en Buero. Pero nunca he visto tragedia en Buero. Comprendo los razonamientos de Doménech, que es una tragedia laica, no una cuestión de enfrentamiento con los dioses, sino un problema social. Una sociedad castrante como la nuestra cumpliría el cometido del *fatum*. En *Historia de una escalera* no hay salida, el *fatum* se cumple en las siguientes generaciones, que van a vivir exactamente igual que sus padres. Pero después no he visto ese sentido de tragedia. Además, da la impresión de que el supuesto sentimiento trágico de Buero fuera en contra de su sentido del humor.

T. CALLE. Y no tiene por qué. Hay un estreno de Buero en el que nuestra amistad se reforzó. Él me eligió para un papel de *Las trampas del azar*. Había que verle allí, en el camerino, pendiente del chivato, de la reacción del público. Y de sí había risas. La risa es una constante en Buero, que no es incompatible con ese sentido trágico. A él le molestaba el sambenito de su supuesta amargura, porque no era un hombre amargado, sino todo lo contrario. Se pro-

gramaba una función de Buero y el equipo se ponía estupefacto, y cuando había algo de humor lo disimulaban, lo ocultaban. Yo creo que le comprendí a partir de cierto momento, e hice sus papeles con ese toque que tienen que tener. Y cuando el público lo celebraba, no sólo me confirmaba a mí, sino a él: “¿Ves, Antonio? Sí que hay risa en tu obra”. No es la risa tipo Camoiras, claro, creo que se entiende lo que quiero decir.

A. MIRALLES. Sí, era capaz de una fina ironía, tenía de vez en cuando eso que llamamos el colmillo retorcido. Yo me entendía muy bien con él porque en ese sentido también es mi maestro. Pero a propósito de *Las trampas del azar*, creo que este título rechaza la idea de tragedia en Buero. Los hombres no están condicionados por un destino, sino por el azar, es decir, por todo lo contrario. Edipo está en una encrucijada, puede elegir varios caminos y una y otra vez elige el de Tebas. Estaba condenado a matar a su padre y a casarse con su madre. En *Las trampas del azar* las vidas no están determinadas, sino que dependen del azar, es la teoría del caos, cualquier cosa puede ocurrir, nada está predeterminado.

J. R. FERNÁNDEZ. Es que no se trata tanto del destino como de la culpa, es decir, de un pecado previo. A Edipo le pasa eso porque su padre cometió una falta y a él le hizo algo muy grave de niño. Tal vez no en ésta, pero sí en muchas otras obras de Buero, hay una culpa originaria, algo que hice y que no quiero reconocer o algo que hice y con lo que sueño. Es un error, una falta, que hay que pagar.

D. MIRAS. Es una falta de apariencia leve que si no se purga en su momento mediante un reconocimiento personal, se convierte en pasado que te condiciona, que empeora la situación, y de ser fácilmente subsanable se convierte en *fatum*, en una Erinnis que está encima, que condena, que hace imposible la redención. Eso estaba en *Las trampas del azar*, pero también en *Misión al pueblo desierto*: una misma cuestión puede enfrentarse desde dos puntos de vista defendibles, sensatos, dignos, y sin embargo irreconciliables. Ese cuadro y lo que el cuadro representa (la cultura, el arte) o bien lo tiene mi partido, pero estropeado, o para que no se estropee se lo dejo al partido opuesto. Son posturas mantenidas por personajes de una entidad humana asumible por todos. Pero el sentido trágico, sea de destino o sea de culpa, es en Buero compatible con esa ironía, con ese humor no de carcajadas que decís. Hay una frase en *La Fundación* que ha sido tratada de manera distinta según las ocasiones, siempre con incompreensión del humor de Buero. Cuando se hace visible que el cuarto de baño no es sino una taza de water en el mismo recinto en que están todos, el protagonista se avergüenza y uno de los presos dice: “aquí estamos todos hartos de vernos las nalgas”. Eso, en su contexto, dicho por un preso, cuando no se sabe del todo si son realmente presos, esa manera refinada de hablar es pura socarronería.

En el reciente montaje del María Guerrero se decía: “estamos hartos de vernos todos”. Para lo cual, no hacía falta ver el water. También vi un montaje de chicos jóvenes, y decían: “aquí estamos hartos de vernos todos el culo”. Como si nadie fuese capaz de asumir la fina ironía de Buero y sus personajes.

T. CALLE. En *El tragaluz*, la tragedia del padre está tratada con deliberada socarronería, muy bien mezclada con el pavor. Hay risa alrededor de esa terrible situación. Pero es risa medida, inteligente. A Buero se le ha solemnizado.

A. MIRALLES. Se ha solemnizado tanto que entre esas miserias que se han escrito ahora sobre él, se destacó con mala intención que bailaba. Que iba a fiestas y que bailaba. Como si un hombre como él no pudiera hacerlo. Hay una solemnización de los intérpretes, pero también una solemnización interesada.

D. MIRAS. Recuerdo una reunión con Buero de jóvenes autores a principios de los 70, en uno de esos restaurantes económicos por los aledaños de la calle del Príncipe. En ese momento hacían la *Yerma* de Víctor García y Nuria Espert, y todo el mundo hablaba del montaje. Contaba Buero que él había visto la *Yerma* de Margarita Xirgu cuando era jovencillo. Había que verle mimando la famosa escena del macho, allí, de pie, en medio de las mesas, imitando al macho, imitando a la muchacha. Era desternillante.

P. PEDRERO. Una de las primeras imágenes que tengo de Buero es precisamente en un escenario, actuando, haciendo la parodia de un escritor. Era la función por la Casa del Actor. Le encantaba actuar, como a todo dramaturgo, pero es que además tenía esa chispa, ese humor irresistible.

## Cincuenta años de resistencia

P. PEDRERO. Buero ha estado cincuenta años en el teatro. En ese tiempo escribió exclusivamente teatro, al margen de pequeñas cosas, artículos concretos, sin regularidad, cosas así. Sabía que tenía que escribir una obra y a continuación pelear por estrenarla. Y una vez que la estrenaba podía pensar en escribir la siguiente, había terminado con la anterior. Pasara lo que pasara, él se ponía a gestar una nueva obra. El mismo día del último estreno en el Español, me dijo que tenía que empezar a escribir una obra nueva, que tenía un montón de ideas, que iba a empezar a tomar notas. Y tú veías que no podía, que ya no tenía el pulso, que no podía firmar, pero él decía: “la voy a escribir Paloma, como sea, la tengo que escribir, ahora tengo que escribir otra obra”. A mí me sorprendía. Tengo cuarenta años menos y a menudo me desilusiono, el escepticismo me lleva a prescindir de las opiniones de los críticos, pero a él le importaban mucho, como le importaba la reacción del público, tal como ha dicho

Teófilo. Además, le interesaban las cosas de los nuevos autores. Me consta que uno de los últimos libros que leyó fue el de los últimos *Premios Marqués de Bradomín*. Un hombre que mantiene cincuenta años este espíritu, imagínate la pasión, el humor y la fuerza interior que ha de tener.

A. MIRALLES. No deja de ser extraño que Buero no escribiera artículos con regularidad. Hoy día la presencia en los periódicos es importante para un escritor de cualquier género.

P. PEDRERO. Buero no era un teórico ni un crítico ni un periodista. Era un artista que se dedicaba a escribir obras de teatro. Y ya está. Era de esos dramaturgos que sufría mucho escribiendo, especialmente si no era teatro. Y en eso me identifico con él. Una vez le pedí un prólogo y me pidió mil veces perdón: “Paloma, qué faena tan grande me haces, ¿tú sabes lo que sufro escribiendo?” Lo entendí, bastante tenía con sus personajes y situaciones como para ponerse a escribir teorías sobre este o aquel colega. Era un artista, que al menos tuvo la suerte de poder dedicarse a escribir lo que quería, y no escribir otras cosas para vivir.

D. MIRAS. A mí sí me escribió un prólogo. Eran otros tiempos, era más joven. También le hizo uno a José María Camps, un antiguo preso político que ganó el *Lope de Vega* con *El edicto de gracia* y que murió algo después. Aquel prólogo es una deuda impagable que tengo con él. Porque, aunque lo escribió, me dijo: “me has hecho la puñeta”.

## Solidaridad

P. PEDRERO. Es que era una persona muy solidaria con todo el mundo, y esto hay que subrayarlo, porque se ha dicho a veces que sólo iba a lo suyo, y no es verdad.

D. MIRAS. Cuando un desconocido llamado Domingo Miras escribió una obra que se llama *Penélope* y se la dedicó “al autor de *La tejedora de sueños*”, este tal Miras tuvo la osadía de mandársela a Buero, y a los cuatro días recibió una deliciosa carta suya.

A. MIRALLES. Y no olvidemos dónde estamos, en la sede de la **Asociación de Autores de Teatro**. Las dificultades para fundar la Asociación fueron considerables, pero se solucionaron desde el momento en que pudimos contar con Buero. Le propusimos la presidencia de honor y aceptó en el acto, a pesar de ser una aventura bastante incierta, impulsada por unas personas que no teníamos gran importancia social, ni política, ni cultural, ni nada. Podía habernos dicho que lo sentía mucho, que no estaba para esas cosas, pero dijo inmediatamente que sí.

P. PEDRERO. Si le hubieras pedido un prólogo tal vez hubiera reaccionado de otra manera. Pero su solidaridad es

innegable. Y me pregunto, el día de su entierro, ¿dónde estaba la gente joven de la profesión? Buero demostró con los demás una solidaridad que a menudo no se demostró con él. En los estrenos de los colegas, era el primero en subir a felicitarte. Para él era una satisfacción ir a los estrenos de sus colegas y que le gustara lo que oía y veía. Eso es solidaridad.

A. MIRALLES. Si los autores nos relacionáramos más aprenderíamos a respetarnos y hasta a querernos. Cuando veo una obra de autor español, me puede gustar o no, pero aplaudo muchísimo, y si me gusta le escribo al autor, aunque no sepa quién soy. Reconozco que en general somos malos compañeros.

T. CALLE. Las asambleas de la Unión de Actores, a la que también pertenezco, se caracterizan por la ausencia del 90 por ciento de los convocados, como en otras asociaciones. Buero y Victoria en los tiempos más heroicos de esto estaban en las asambleas. Lo de Victoria es lógico, pero Antonio no tenía por qué molestarse y emplear ese tiempo. Pero ahí estaba siempre, dando testimonio de solidaridad.

A. MIRALLES. Buero Vallejo firmó manifiestos continuamente. Y aparecía siempre en primer lugar porque su firma era la que potenciaba el escrito. Como Valle-Inclán en tiempos de la República; su firma aparecía siempre. Buero podía haberse negado, pero nunca lo hizo.

## La dignidad del oficio

J. R. FERNÁNDEZ. Es que tenía mucho respeto hacia los oficios del teatro, y en especial por su oficio de autor. Hubo una cosa que me impresionó. Era cuando se redactaba la Constitución. Se dio la noticia de que Cela sería senador real, que se lo iban a proponer a Buero y que él dijo que prefería ser un buen escritor de obras de teatro a un mal senador. No es ya negarse a escribir artículos porque no le apeteciera, sino que asumía lo que tenía que hacer, escribir obras de teatro, que era su obligación. Es un ejemplo de dignidad en un oficio que hoy no goza de gran aprecio.

T. CALLE. En 1956 el éxito de *Hoy es fiesta* fue apoteósico. Eran sus años dulces, estaba en plena gloria. Yo había hecho bastante teatro, aunque sólo tenía diecisiete años, pero nunca había vivido nada parecido. A los veinte días encontramos en la tablilla una recomendación de Buero a la compañía, que demuestra tanto su rigor como su sentido del humor. Decía allí, muy finamente, que agradecía los esfuerzos de los actores por mejorar su obra a partir de la del día del estreno, que entendía que era con la mejor fe, pero reclamaba que la función volviera al punto que estaba el primer día, ya que en su modesta opinión, que espe-

raba que compartiéramos, aquello había sido un éxito, y si era un éxito esa noche había que mantenerlo así. Así que nos pusieron ensayos paralelos y la función recuperó el tono del principio. Ya sabéis lo que pasa cuando una obra la dejas de la mano, al cabo de un mes es irreconocible.

J. R. FERNÁNDEZ. Hay una leyenda sobre Buero. Que asistía a los ensayos y que no dejaba cambiar ni una coma. Yo tuve la suerte de conocer a Cayetano Luca de Tena y no me parecía alguien que no se sentara a discutir con un autor y le sugiriera modificaciones hasta convencerle.

T. CALLE. La primera vez que se hizo *El tragaluz* hubo un serio problema con Paco Pierrá, que hacía el papel del padre, el mismo que yo hice hace unos años. Se ve que no entendía la función. La noche anterior al estreno todo el mundo estaba desesperado y estaban dispuestos a dejar que Pierrá, que tenía un gran peso en la profesión, hiciera el papel así, bufo y distorsionado, de risa fácil. Fue Buero quien habló con él y le dijo que aquella interpretación era inadecuada. Y no es que Pierrá cambiara texto, sino que hacía otro personaje. Luego se ha visto que en ese papel hay actores que tienden a ese mismo recurso fácil.

A. MIRALLES. José Ramón se refería a la leyenda de que Buero no dejaba que se cambiara nada del texto. A mí me encantaría que esa leyenda se hubiera convertido en una regla de oro.

P. PEDRERO. Lo que ocurre es que Buero era ese tipo de autor que trabajaba tanto y con tanta seriedad, que le daba tantas vueltas a las cosas, que cuando las daba por terminadas lo había sopesado todo. Entonces llegaba el divo de turno y se decía: "esto se lo voy a mejorar". Él tenía razones para decir que aquello lo había puesto así por tal y tal razón.

A. MIRALLES. Es que los actores, y que me perdone Teófilo, cuando se enfrentan a un texto literario les cuesta mucho pronunciar, porque tienden al coloquialismo, y se resisten a las oraciones largas o bellamente escritas. Admiten que el verso clásico hay que aprenderse como está, pero consideran que un autor realista que escribe sobre personajes de hoy tiene que escribir de otra manera. Eso lo tenemos que sufrir muchos autores, así que comprendo a Buero.

T. CALLE. Acepto lo que has dicho en nombre de unos actores con los que no me identifico. Cuando se ha construido una frase y se la opone a otras, con un sentido preciso, con una eufonía determinada, una cadencia, una música, eso hay que darlo así, pese a la falta de finura de algunos miembros de mi otra profesión.

A. MIRALLES. Es importante destacar esa actitud de respeto de Buero. Respetaba la profesión y los oficios. Y hacía que su profesión fuera respetada a su vez. ■