Escena de *La Fundación*. Teatro Fígaro, Madrid. 1974.

Foto: Manuel Martínez Muñoz.

Buero Vallejo y la tradición

[Luis Iglesias Feijoo]
Universidad de Santiago de Compostela

La muerte de Antonio Buero Vallejo ha puesto punto final al desarrollo de una obra impar. Con él desaparece una parte fundamental de la historia del teatro español que se extiende a lo largo de la segunda mitad de este siglo XX que ahora termina. No fue él el único que merece atención en ese periodo, pero si buscamos un nombre que destaque como representativo, el suyo se impone con la solidez de la evidencia, y no es difícil augurar que ese papel se irá acrecentando con el paso de los años.

Vista ya en conjunto y embargados aún por la dolorosa certidumbre de que su producción no se verá incrementada por

nuevas aportaciones, por lo que se presenta ya cerrada y definitiva, se nos descubre con el carácter de monumento que nos habla de lo sucedido en la dramaturgia española durante los últimos cincuenta años.

Para encarnar ese rasgo de obra emblemática de una época, no basta con aludir a su extensión, pues, aunque no escasa, no se extiende más allá de la treintena de dramas; muchos otros escritores podrían presentar un currículum más nutrido. Si el teatro de Buero alcanza el especial carácter de portavoz que encarna su tiempo, lo hace por una doble condición, no siempre fácil de conseguir: la de haber sabido responder a las inexpresadas demandas del presente y la de entroncar a la vez con el oculto fluido de la tradición.

Del primer rasgo es posible que se hable por extenso en estos días cercanos a su desaparición, pues hace mucho que su palabra dramática había conectado con las exigencias del hombre de hoy. Para expresarlo con los términos de un poeta que amaba, Buero supo estar "a la altura de las circunstancias". Él asumió la experiencia que supone haber sufrido en propia carne tragedias que fueron mucho más que personales y que superaban incluso los límites españoles, para convertirse en cifra simbólica del individuo en la actualidad, azotado por un cúmulo de problemas que le trascienden, pero de los que es asimismo el último responsable. De ahí que encontrara en el terreno de lo trágico ancho campo en el que formular sus experiencias estéticas.

Pero además, desde el principio hasta el fin, Antonio Buero Vallejo se propuso que éstas arrancaran de planteamientos que fueran accesibles a su auditorio. Convencido de que en momentos oscuros, en los que el simple diálogo parecía haberse convertido en una difícil conquista cívica, se imponía hablar y no callarse, él tuvo la pretensión de hacerse entender. Sin renunciar al componente de investigación estética que el arte siempre supone, no quiso perderse en el territorio del puro divertimento formalista, pues los tiempos no estaban para juegos ni frivolidades. Por ello, buscó el entronque con la tradición.

Ahora bien, todo artista digno de tal nombre crea su propia tradición, la reinventa y la hace suya, a no ser que se trate de un mero epígono. Y ése, desde luego, no era el caso de Antonio Buero. Con todo, la crítica y parte del público pudo errar al principio, al situarlo dentro de un horizonte que en apariencia le daba sentido. Quienes asistieron a su primer estreno y creyeron ver en él el resurgimiento de las fórmulas del sainete intuían una verdad que lo era sólo a medias. Nada más ajeno a la indagación teatral de Buero que los modos casticistas y ese benévolo paternalismo con que suele presentarse la imagen popular en el género sainetesco. Lo que sí estaba presente, en cambio, era el deseo de entroncarse con la línea del drama realista español y europeo, que había recorrido ya un amplio camino desde sus inicios en la Europa del siglo XVIII. En ese marco, Buero se acercó a su versión más evolucionada, que tiene en Ibsen, a fines del XIX, un representante eximio. La propuesta de un realismo simbólico de claro alcance social y combativo que el noruego había formulado con notable escándalo de la Europa burguesa fue la que más atrajo al dramaturgo español. Nada extraño, por otra parte, cuando por un camino paralelo, un autor coetáneo como Arthur Miller estaba haciendo lo mismo en una sociedad muy diferente.

Esta tradición inmediata es la que explica también que sus obras de la primera etapa fueran a veces calificadas de benaventinas, como si emparentasen con una de las especificaciones del teatro realista, la encarnada por don Jacinto, con la que, en verdad, no mostraba muchos puntos de contacto. Dentro de la escasa generosidad con la que una parte de la crítica lo trató en un principio, se quería señalar una rama que en los años cincuenta gozaba ya de escaso atractivo, en vez de aludir al gran tronco común del realismo teatral, del que partía.

Con todo, la evolución incesante de la dramaturgia bueriana, nunca satisfecha con el mero repetirse de una fórmula afortunada, dejó también atrás ese modelo, para insistir con propuestas cada vez más dinámicas en el terreno de la exploración de los modos de estructurar el relato teatral, fuese por la vía del retablo histórico —iniciada en 1958 con *Un soñador para un pueblo*—, fuese por la de apostar por la inclusión en el centro de la escena de un narrador dramático, hasta llegar a experimentar con el uso del punto de vista en el teatro.

Sin renunciar al componente de investigación, no quiso perderse en el territorio del puro divertimento formalista, pues los tiempos no estaban para juegos ni frivolidades. Por ello, buscó el entronque con la tradición.

Escena de *Un soñador para un pueblo.* 1958.

Sus obras de los últimos cuarenta años caminan por esos senderos, no por el gusto de realizar ensayos en el vacío, sino porque le parecieron los métodos más oportunos de profundizar en los sombríos abismos del espíritu humano. La dimensión social y política de sus dramas se incrementó, pero ello no supuso el abandono de la preocupación filosófica que también le inquietaba. Sus dos primeras obras, *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad,* parecían disociar ambos componentes, centrada la primera en los problemas colectivos, mientras que la segunda intensificaba los metafísicos.

Sería muy fácil probar cómo ya en aquellas dos primeras muestras ambos planos se conjugaban, con la obsesión por el tema del tiempo en una y por las resonancias políticas de la "institución" para ciegos de la otra. Pero también es claro que la fusión de las dos dimensiones alcanza mayor perfección en obras posteriores. Acaso sea *La Fundación* la obra que mejor lo consigue. Y probablemente no es casual que ella nos muestre asimismo, con total evidencia, su voluntad de arraigo en la tradición española.

En efecto, en Buero Vallejo hay una muy clara ascendencia cervantina, que a lo largo de toda su trayectoria recorre sus escenarios dotándolos de un aura de idealismo a veces utópico, pero siempre entregado en la propuesta del sacrificio y la ayuda en beneficio de los demás. Esa solidaridad puede cobrar ribetes alucinados, como en *Mito* o en el proyecto al que consagran sus vidas los investigadores de *El tragaluz.* El choque con la dura realidad recrea también a menudo los golpes que el generoso soñador de La Mancha recibe en la obra cervantina.

Con todo, *La Fundación,* recientemente repuesta, permite calibrar asimismo el parentesco de Buero con otro autor de nuestro pasado clásico, pues sería muy difícil entender lo que en ella pasa sin ver a contraluz la silueta de *La vida es sueño.* Ahora que estamos en el año del centenario de Calderón, que ha venido a coincidir con este fatídico 2000 que nos recordará para siempre la muerte de Antonio Buero Vallejo, cabe evocar que él mismo alguna vez aludió como antecedente suyo, al menos en idea inspiradora, al doble plano que también atañe a nuestro clásico del Siglo de Oro, pues además de las resonancias metafísicas que asedian a Segismundo, está en la obra el problema político del gobierno del Estado, como en la producción calderoniana está asimismo presente el problema social en *El alcalde de Zalamea,* que nos recuerda la impronta que ese tema tiene en el teatro de nuestro autor.

Hoy recordamos el conjunto de la obra de Antonio Buero Vallejo y se nos aparece como un clásico de nuestro tiempo. Ante la desaparición de su persona, nos refugiamos en el recuerdo, pero con la seguridad de que sus escritos perdurarán, como ejemplo de un modo español de presentar los problemas del hombre a finales del segundo milenio. Vista desde el final, nos queda el consuelo de que su palabra se elevó para dar testimonio de verdad y de belleza en un tiempo en que no era fácil ni cómodo hacerlo. Por eso Buero Vallejo seguirá vivo mientras alguien lea y represente las obras con las que consiguió asegurar la tan precaria continuidad de la historia del teatro español, amenazada en algún momento por vendavales que parecían aventarlo. Él supo conectar con la mejor tradición para proyectarla hacia el futuro. De otros es ahora la tarea de seguir haciendo lo mismo. Pero el regalo que supone su teatro nos permite confirmar lo que el viejo abuelo Horacio proclama desde el fondo de los siglos: *Non omnis moriar.* No todo morirá, mientras exista alguien deseoso de hallar en escena una palabra verdadera.■