

El teatro en el mundo cambiante

ANTONIO BUERO VALLEJO

Antonio Buero Vallejo, dramaturgo español nacido en 1915 en Guadalajara, tiene en su haber numerosos premios, como el "Lope de Vega" (1949), "Nacional de Teatro" (1956), premio de la Fundación "Juan March" (1959), "María Rolland" (1960), "El espectador y la crítica" (1967), "Miguel de Cervantes" (1986); algunos de estos galardones le han sido concedidos en más de una ocasión. Es autor de obras dramáticas, entre las que destacamos: "Historia de una escalera", "En la ardiente oscuridad", "La tejedora de sueños", "Hoy es fiesta", "Las cartas boca abajo", "El concierto de San Ovidio", "El tragaluz" y "Lázaro en el laberinto". Hay que añadir a estas últimas, escritos sobre teatro y estudios críticos para sus obras. Su labor ha sido, y sigue siendo, decisiva para la modernización del teatro contemporáneo, y esto lo hace mostrando crudamente los problemas del hombre a través de la cotidianidad de la vida.

Sólo podemos descubrir los encantos del teatro de Buero Vallejo a través de sus mismas obras; no basta con exponer sus numerosos nombramientos o con decir que sus "universidades" han sido los hechos vividos. Debemos adentrarnos en el mundo del drama, de la tragedia, para reconocer en ella lo ya vivido anteriormente. Ese teatro nos muestra los sucesos diarios de los personajes, que resultan ser como nosotros mismos, incluso más vivos que los propios espectadores. Los personajes nos despiertan de nuestro plácido sueño, empujándonos a profundizar en el abismo, que siempre es el ser humano. Así, no es un teatro —a mi parecer— que sólo lleve consigo la diversión, el espectáculo, sino que tras

esa máscara cómica aparece el dolor, la miseria, las envidias, propias del pueblo español. La condición humana revela todos sus peores y mejores instintos, poniéndonos un espejo por paisaje, en el que nos miramos sin comprender.

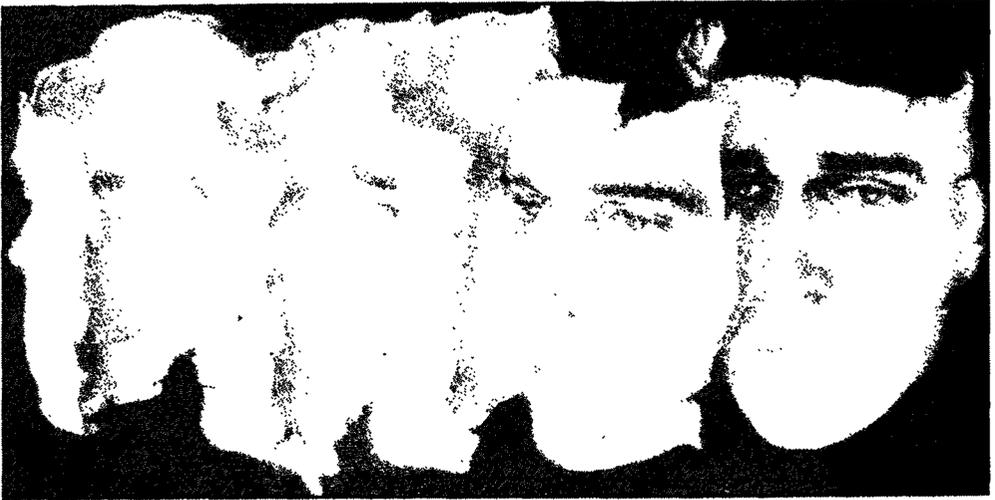
El teatro de Buero Vallejo ha heredado de los griegos el deseo de conocer su destino trágico y de oponerse a él, acción que siempre resulta fallida. La pasión trágica llena sus dramas de locura dionisiaca. La tragedia, a pesar de su larga existencia, brota cada vez con más fuerza en sus obras. Todos sabemos que este tema ha sido tratado por el dramaturgo en numerosas conferencias como la que hoy se publica. Se trata de un tema muy ex-

tenso y complejo para tratarlo en una charla tan breve; a causa de esto el asunto se nos muestra parco y sin interés. Sin embargo, sus palabras despiertan nuestro deseo de conocer mejor ese paraíso casi perdido de los griegos, y poder entender de este modo el teatro en el mundo actual.

Me he permitido acompañar al texto con unas notas que intentan ampliar

el contenido y el significado de la conferencia. CUADERNO GRIS agradece la colaboración de Antonio Buero Vallejo. Gracias a su confianza es posible la publicación de esta conferencia, que tuvo lugar la tarde del 20 de diciembre de 1988, en el Aula de cultura "Tiresias".

Laura Moraleja



Como han podido ver en el programa y acaba de confirmar Enrique Fajón, no se trata exactamente de una conferencia; va a ser, en la medida de lo posible, un diálogo. Pero aun en ese caso siempre conviene situar un poco la cuestión, el problema; por eso, me voy a permitir algunas consideraciones de introducción, lo más breve posible. Aunque no respondo de mí, porque yo, de aire más bien parco, cuando me disparo suelo ser un charlatán, y puede ocurrir que me alargue más de lo convenido; sin embargo, en la manera más breve posible o menos larga posible, intentaré abordar la tremenda cuestión de este teatro en "este" mundo cambiante en el que nos encontramos.

Y para ello había quizá, procediendo con un poco de método, que tratar de

recordar, no ya el mundo en que estamos, que bien patente es para todos nosotros, sino un mundo que no hemos conocido más que de referencias; el mundo aquel en el cual se produjo el origen, nada menos, del teatro. Porque aunque parece que está tan enormemente lejos de nosotros, en realidad, si lo miramos desde cierto ángulo, puede que nos dé algunas luces para entender el momento crítico (mejor de lo que podríamos suponer) en el cual el teatro hoy en el mundo, y también por supuesto en España, se da.

En aquellos remotos orígenes del teatro, hace más de veintiséis siglos, me refiero, claro está, al teatro de la cultura a la que nosotros pertenecemos, la cultura que procede de los griegos, en aquel lejanísimo mundo, un día, o más bien, para ser exactos, en una sucesión de días o de años, se inventó el teatro. Pero, ¿cómo se inventó? Aunque esto se ha especulado y se ha estudiado desde ángulos muy diferentes, más o menos podemos decir, está en los libros, que el teatro, como cualquier manifestación humana que haya llegado a adquirir un método y una autenticidad suficiente, empezó, digamos, balbuceando. Y ya es un poco lugar común en los libros, que nos relatan estas cosas, que el teatro empezó en las fiestas un tanto espontáneas, todavía no muy organizadas, de los vendimiadores en la Grecia Preclásica. Los cuales en sus fiestas organizaban verdaderas orgías, que poco a poco fueron traduciendo en cantos y bailes algo más estructurados, y que finalmente llegó a parar al "ditirambo" (1), que era ya un canto de tipo coherente, pero que pronunciaba uno de estos vendimiadores, posiblemente subido a un "proon" o algo parecido, en el cual coreaban, de una manera espontánea, todo sistematizado, el resto de los vendimiadores que participaban. Bien, todo esto tenía, claro está, un carácter, si perdonan la pedantería del término, todo esto configuraba en cierto modo un tipo de explosión o de expansión que podríamos llamar, sin excusarme exactitud, "dionisiaco". La fiesta de los vendimiadores era, si no totalmente, al menos mayoritariamente, fiestas consagradas a Dioniso, y dada la peculiar característica de este mito, es decir, dado el carácter que el dios tenía de expansividad y desenfreno, se producía la orgía; por eso podemos llamar a estas fiestas iniciales, dionisiacas (2),

(1) "El doble uso del nombre, de una parte para una canción y de otra para el dios mismo, ha dado origen a la pregunta sobre qué uso tiene prioridad" (Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford at the Clarendon Press, 1970, 2.ª ed.).

(2) Siempre que se menciona el teatro antiguo, el teatro griego, aparece "lo dionisiaco" no sólo como danza o rito, casi esperpéntico, sino también como esquema de los planteamientos filosóficos griegos. "Apolo está ente mí como el transfigurador genio del 'principium individuationis' (principio de individuación) único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser" (F. Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*, Alianza, Madrid, 1979, pág. 132). En contra de esta opinión se encuentra Giorgi Colli: "Apolo no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura. Nietzsche considera que la locura corresponde exclusivamente a Dioniso, y además la limita como embriaguez" (*El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, Barcelona, 1987, pág. 17).

así estaban montadas y siguieron llamándose así, pero lo era también por el sentido, en cierto modo improvisador, sobre todo al inicio del teatro, el sentido improvisador orgiástico que tenía. Pero, claro, el tiempo pasa y aquello, que pudo ser incluso casi una casualidad, el genio del griego, fue comprendiendo que podía estar más poblado de significados y alcances de lo que a primera vista pudiera parecer, y fueron sistematizando, metodizando aquellas primeras explosiones, casi espontáneas, que desembocaban en el ditirambo. Y al ir las metodizando, al ir trocando poco a poco en el texto, tanto a lo que el vendimiador jefe, por decirlo así, profería, y a lo que el coro de los vendimiadores contestaba, fue surgiendo paulatinamente el hecho teatral; el hecho teatral que fue inicialmente la tragedia (3) y que no tardó en ser la comedia (4). Cuando esto sucede nos encontramos con que actos de tipo dionisiaco, desenfrenado, se han ido convirtiendo poco a poco en otra manifestación que, en este caso, es ya espectacular para los demás, y no sólo para sus participantes, otra manifestación en la cual una serie de atletas vienen introduciendo significaciones complementarias al inicial sentir de explosión dionisiaca de las fiestas de los vendimiadores. Este inicial sentido podríamos llamarlo, sin exageración, apolíneo. (5). Ello quiere decir que (la oposición complementaria entre lo apolíneo y lo dionisiaco no es mía; fue Nietzsche el que mejor enunció esta teoría) esta especie de oposición entre lo dionisiaco inicial y lo apolíneo consecuente es justamente lo que permite que la tragedia, y el teatro en general, adopte unas peculiaridades muy singulares, en las cuales el desequilibrio de lo dionisiaco queda compensado por el equilibrio de lo apolíneo.

Y ya saltamos años y años, nos encontramos con que este hallazgo viene a prestanza y a culminar en los Siglos de Oro de la Tragedia, es decir, los siglos VI y V antes de Cristo, en los que aparecen los enormes dramaturgos que hoy si-

(3) Antonio Buero Vallejo nos ha demostrado a lo largo de sus obras que la tragedia no es exclusiva del arte, sino que se origina en las vidas "reales" de los individuos. "Yo siempre he defendido que la tragedia no es un género cerrado, fatalista y desesperanzado" (Boletín informativo de la Fundación Juan March, n.º 140, septiembre 1984, pág. 46). "Sabido es que la tragedia simbolizaba el ir y venir del ciclo vegetal: la muerte de Dionisos para volver a resucitar, pero también para morir una y otra vez" (*Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973, pág. 138).

(4) No creo necesario recordar la cantidad de bibliografía que hay sobre este tema, pero me parece importante mencionar uno de los trabajos más célebres de la Antigüedad clásica y de una gran resonancia en nuestra cultura actual: la "Poética" de Aristóteles, en la que nos dice: "La comedia es, según dijimos, la imitación de personas de inferior calidad, pero no de cualquier especie de vicio, sino sólo de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor" (Icara (literaria), Barcelona, 1987, pág. 27).

(5) "Lo apolíneo" para Buero Vallejo es tan necesario como "lo dionisiaco"; ambos conceptos dan sentido a la tragedia. "Pues un teatro que sustituye la representación de la verdad por la presentación de su ejercicio directo cambia muy probablemente la liberación catártica que dice ansiar por las obsesiones psicopáticas que no se atrevería a defender. Y es que —según escribí ya en otra ocasión—, sin el contrapeso de Apolo, Dionisos no puede alcanzar su propia realidad" (*Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973, pág. 23).

guen siendo los padres del teatro del mundo: Esquilo, Sófocles y Eurípides (6), los que más recordamos, pues hay muchos otros también de los cuales apenas conservamos restos. Es decir, una manifestación espontánea, casi, digámoslo con palabras actuales, de "happening", había venido a convertirse en un arte; y un arte en el cual la participación espontánea de los componentes de aquellas fiestas se convertía en una participación mediatizada, por de pronto. Cuando la tragedia se convierte en algo firmemente normalizado, nos encontramos con que aquel corresponsorio que era tanto de espectadores como de participantes de la fiesta dionisiaca, ahora se ha convertido en un personaje teatral; el coro propiamente de estas obras, como vicario de los espectadores de las mismas, dice lo que éstos habían dicho al principio en la invención del teatro; han resignado su papel en el coro, que va a hablar por ellos, mejor que ellos. Y todo esto está ya codificado en unos textos que escriben estos grandes trágicos griegos, y ahí quedan como escritos que ya tienen poco que ver con la improvisación casi atextual de los inicios del Arte Griego. Con arreglo a esto nos encontramos entonces con que el arte teatral empezó siendo una cosa sin texto y espontáneo y terminó siendo, o desembocó, en un arte con texto, con reglas suficientemente fijas y con expresiones reprimibles, porque estaban ya textualizadas. Y a través de esta fórmula se suceden los siglos, y con todas las variantes, claro está, que la historia teatral acarreo en la época; no deja de ser básicamente la misma obra la que ha llegado prácticamente hasta nuestros días, un texto que se convierte en espectáculo.

Pero como todos sabemos, en este mundo cambiante en el que nos ha tocado vivir, y que justamente en las últimas décadas está cambiando a velocidad de vértigo, todo cambia con él y, por lo tanto, también el teatro (7). He aquí que cuando el teatro de nuestro tiempo pretende romper las anquilosas en las que quizá se encontraba, porque las fórmulas teatrales y textuales habían llegado a perder autenticidad, pretenden volver, aunque los cultivadores no pronuncien las palabras vuelta, regreso, de hecho pretenden volver a aquella espontaneidad, a aquel remoto "happening" que originó el teatro. Y ello comporta, a través de manifestaciones teatrales muy diversas, muy variadas, incluso a veces beligerantes entre sí, pero todas ellas animadas por el mismo ímpetu, todo ello propende, digo, a ir relegando paulatinamente la función textual, la fun-

(6) "Las trilogías de Esquilo; algunas de las tragedias con desenlace conciliador de Sófocles y Eurípides, terminan —metafóricamente— en resurrección y no en muerte. Perdida su implacabilidad, el destino experimenta en ellas una superación dialéctica" (Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973, pág. 138).

(7) Se suelen citar como verdaderos creadores del teatro europeo actual a Ibsen, Pirandello y O'Neill. Además de ellos encontramos otras tendencias, como la del teatro dramático de Arthur Miller, el teatro épico de Bertold Brecht, el teatro del absurdo con su principal representante, Beckett; el teatro existencialista con Sartre. Sin olvidar la escuela de Meyerhold y la de Grotowsky (Véase en el libro de Ignacio Elizalde: *Temas y tendencias del teatro actual*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1984, págs. 22-31.)

ción del texto dramático (8), como hecho poético-literario fijado a un segundo lugar; para magnificar, en cambio, el carácter de espectáculo, y englobo todas las acepciones de espectáculo, casi improvisado, que el teatro, a juicio de estos cultivadores, debe tener.

De hecho, sin grave exageración, podríamos decir que nuestro tiempo tiene la característica que define básicamente las mareas públicas de vanguardias del teatro de nuestro tiempo, que son el arte de la lucha contra el texto, la flexibilización del texto y, si pudiera ser, su desarrollo; y así se están produciendo, en efecto, no pocas manifestaciones, incluso de ámbito de las más cualificadas del teatro de nuestro tiempo.

Pues bien, éste es el problema; una sociedad muy vieja que invoca al teatro y muchas otras de sus manifestaciones está también envejeciendo; tiene que renovarse, que remontarse, y para ello, como ha sucedido en tantas tentativas de remontamiento a lo largo de los siglos de muchas otras artes, para ello pretende, sabiendo lo posible, saber volver a los orígenes, volver al "cenit" del arte. El teatro, le llamo yo, porque yo tengo, claro está, mi posición tomada sobre el problema, pero la discusión se abre, ¿es realmente el teatro?, ¿estas manifestaciones de la vanguardia de nuestro siglo deben considerarse en su tentativa de retorno a los orígenes, como el teatro?, o quizá, ¿después de la gran experiencia singular teatral, serán ciertamente un superteatro, un paso más de consolidación del teatro mismo? Los partidarios de estas experimentaciones no vacilan; están convencidos de que una, para ellos saludable, negación del texto, a veces hasta extremos absolutos, es muy buena; y que el verdadero sentido y la verdadera significación del teatro como tal es solamente espectacular, no es buena. Yo, desde luego, sobre ello tengo un punto de vista muy firme, como autor de textos teatrales que soy, pero la discusión debe quedar abierta. Yo de momento me permito aventurar que estas tentativas de las actuales experiencias teatrales de las últimas décadas se pueden bautizar o calificar, sin error, como experiencias preteatrales, postteatrales o parateatrales, pero no exactamente como experiencias teatrales, porque es el tiempo, desde mi punto de vista, en que el teatro quedó, ya de los maestros griegos, hasta Ibsen, hasta Brecht (9), suficientemente definido como la especularización de un texto im-

(8) A pesar de que Buero Vallejo ha llenado el teatro español de originales novedades, en el fondo, y esto lo vemos en sus obras, sigue siendo su labor la de un brillante imitador de la infancia del teatro griego; así, vemos en esta conferencia que es un poco reacio a la desaparición, no sólo del texto, sino de lo que el texto viene a significar. "Comprendo muy bien que el teatro quiera, entre otras vías purgativas, desembocar en la de la pantomina. Guardémonos, sin embargo, de entenderla como una prueba de la supuesta caducidad del texto dramático y de lo justo que es —según reciente boga— desdeñarlo. Un auténtico texto teatral nunca niega los aspectos no textuales del espectáculo, pues se negaría a sí mismo" (Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973, págs. 10-11).

(9) "El genio de Ibsen sobrepasa el realismo naturalista de su tiempo (...). Este teatro todavía se perpetúa en lo que llamamos ahora teatro de evasión" (Ignacio Elizalde, *Temas y tendencias del*

portante, pero ya digo que en nuestros días la exacerbación del desprecio al texto se ha producido de tal manera que incluso no falta quien dice que el texto dramático no es más que un pretexto, en el doble y malicioso sentido de la palabra y que, no siendo más que un pretexto, surgen unas consecuencias: que el director del teatro puede hacer con él lo que le dé la gana, que los actores pueden variar lo suyo y, que de una representación o de un estreno o reposición, este texto puede ser impunemente modificado, alterado, cambiado de sentido, abreviado o alargado según los criterios de los que a fin son ellos los que hacen, los que producen y entienden del teatro, es decir, los directores. Estos y algunos otros dicen con cierta frecuencia, yo lo voy a decir de una manera exagerada, pero en el fondo es lo que dicen, que el actor de teatro es un pobre diablo y no entiende nada de teatro.

Pero para terminar mi introducción, que aspiro que no haya sido demasiado larga, diré que estamos efectivamente en un mundo cambiante, totalmente y rápidamente cambiante, que está intentando volver al “tirano”, esto está bien, esto está mal, es una cosa momentánea: algunos indicios de fuerza e interés por el texto, como algo espectacularizable, se está dando ya, desgraciadamente, en el mundo. Pero ello no impide que siga habiendo muchísimas manifestaciones teatrales en el mundo, y ya digo que algunas de ellas de evidente calidad, que intentan partir de la relegación o desdén de lo que es humano.

Bueno, en esa situación se encuentra aproximadamente el teatro de nuestros días, de nuestro tiempo. ¿Esto es bueno?, ¿esto es malo?, ¿a dónde irá a parar? También tengo sobre ello mis opiniones, pero no se las adelantaré; prefiero detenerme ahora con esta breve exposición de la situación en la que nos encontramos (10).

teatro actual, Universidad de Deusto, Bilbao, 1984, pág. 17). “(Brecht) Su fin es mover al espectador hacia la acción. Por eso necesita un público reducido, minoritario. Y sobre él se hace política” (ibid, pág. 23).

(10) “Si hay un porvenir para el arte dramático, lo que el movimiento participador del presente anuncia muy primordialmente no puede ser otra cosa sino que la tragedia —con su riqueza de significaciones, su macerada elaboración de grandes textos, su apolínea mesura (que acaso podríamos llamar velazqueña), su dinámica exploración de formas, su renovada asunción de perfiles orgiásticos y esperpénticos— torna a ser una magna aventura preñada de futuro” (Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973, págs. 26-27).
