
CONVERSACIÓN CON ANTONIO BUERO VALLEJO

SAMUEL AMELL
The Ohio State University

En un intento de acercamiento y explicación de la vida cultural española, *España Contemporánea* incluirá en cada uno de sus números una entrevista con una figura clave de nuestro actual panorama cultural.

Hemos decidido comenzar esta serie de entrevistas con Antonio Buero Vallejo. Nos ha llevado a ello, entre otras razones, la trayectoria dramática de Buero, que es sin duda la más notable en el teatro español de la posguerra; la significación de su dramaturgia para la escena española contemporánea; y los valores humanos que el dramaturgo posee. Creemos que las opiniones expresadas aquí por Antonio Buero Vallejo tendrán especial interés para nuestros lectores, ya que iluminan no sólo su obra sino la trayectoria y el estado del teatro español actual.

Samuel Amell: Usted es sin duda el primer autor teatral español, consagrado por una larga y fecunda producción y por el éxito de la misma en el público y en la mayoría de la crítica. A pesar de ello ha repetido muchas veces que no está satisfecho con su obra. ¿Podría explicarnos las razones de tal insatisfacción?

Antonio Buero Vallejo: Podría considerarse una insatisfacción conectada con la duda, porque yo no soy *sin duda* el primer autor español, sino *con dudas* podría tal vez serlo y no estoy nada seguro

de ello. De la misma manera tampoco estoy nada seguro de las obras que he escrito. Soy una persona que propende mucho a la inseguridad y a la insatisfacción. Claro, desde fuera los más adeptos a mi teatro dicen que ésta es una virtud más porque muestra una exigencia que lleva a no conformarse con los primeros resultados. Pero yo no lo veo así, de manera tan positiva. Lo veo realmente, y creo que no me equivoco, apreciando los lunares, los defectos y las insuficiencias que todas las obras que he escrito tienen ante mis ojos. Pero ahora bien, esos lunares y esas insuficiencias yo las callo cuidadosamente porque, claro está, no suelen ser los que la crítica con harta frecuencia aduce. Alguna vez los críticos pueden decir cosas que sí coincidan con insatisfacciones mías, pero la mayor parte de las veces las insatisfacciones que me producen mis obras son por cuestiones muy sutiles de propósito y de objetivos que yo me tracé y que no logré.

S. A.: Hay algunos críticos que insisten en que su mejor obra todavía es *Historia de una escalera*.

A. B. V.: Bueno, eso puede ser por un lado ganas de fastidiar y por otro lado simplemente inercia mental, que es un fenómeno frequentísimo, incluso entre intelectuales. Podría decir que en determinado tipo de intelectual es aún más frecuente que en una persona corriente, porque el intelectual se mueve por su pensamiento pero también se mueve por unos clichés, por los códigos que él mismo llega a construirse o a construir sobre los demás. En ese sentido hace muchísimos años que se promocionó el cliché que yo era el autor de *Historia de una escalera* y para muchos así me moriré. Evidentemente, y no creo con ello tener ninguna actitud arbitraria, no me parece que *Historia de una escalera* sea mi mejor obra aunque haya alguno que lo vea así. No es que sea mala, ni es que esté entre las peores. Es una obra que tiene sus cualidades y sobre todo en el tiempo en que la estrené cubría una serie de conveniencias y necesidades de nuestro teatro. Todo ello, unido a que era la primera, hizo que aquel título resonase mucho y siga resonando. No es, ya digo, en mi opinión ni en la opinión de los más enterados la mejor ni mucho menos.

S. A.: Entonces, de sus obras, ¿cuál es la que usted prefiere?

A. B. V.: En cuanto a mis preferencias personales yo no prefiero ninguna obra concreta, pero por ejemplo para mí no hay la menor

duda de que *En la ardiente oscuridad* es una obra de mayor significación dramática que *Historia de una escalera*, aunque ésta pudiera ser en aquel momento tal vez más oportuna y con mejores condiciones de receptividad. *En la ardiente oscuridad* es una obra que yo prefiero a *Historia*, y también, lo he dicho muchas veces, es una obra que me parece que está entre las seis o siete mejores mías. Encuentro bastantes otras obras preferibles a *Historia* y algunas para mí son claramente superiores desde el punto de vista teatral y dramático: *El Tragaluz*, *El sueño de la razón*, *La Fundación*, quizás *Las Meninas*, *Diálogo secreto*, *La detonación*.

S. A.: Se ha repetido innumerables veces que lo más importante de su teatro es su carácter ético y sus aspectos temáticos. También se ha dicho que su teatro no aportaba nada, o muy poco, desde el punto de vista de la técnica teatral, que usted no era muy renovador en este aspecto.

A. B. V.: Esta opinión también procede de terribles inercias mentales, pero por supuesto no mías, sino de los demás. Como el aspecto temático y de significación ética, social y crítica es un aspecto muy notable en mi teatro en general, muy relevante, mucha gente ha propendido a pensar que era el único. Y no digo que este aspecto no sea muy importante en mi teatro, evidentemente lo es, pero no por eso se le puede calificar como uno de formas y estructuras conservadoras, como se ha hecho, lo cual creo que es una solemne inexactitud. Efectivamente, yo no soy un renovador ni menos un innovador, si empleamos la palabra en su sentido más aparential. Porque en nuestro tiempo tan confuso y tan embarullado en todos los aspectos, incluidos los estéticos, se tiende a pensar que lo innovador es algo que verdaderamente choca, y choca por lo inesperado de su aspecto. A mí me parece que el problema no es precisamente ése y que así no está claramente formulado; porque desde ese punto de vista evidentes renovaciones e innovaciones tienen de todo menos calidad, y por consiguiente no valen. Yo creo que el problema de la renovación en las formas debe ser siempre un problema rigurosamente unido al de la calidad. Y creo que no cometo ninguna arbitrariedad diciendo que en la mayoría de las corrientes, las tendencias y los autores que se autotitulan renovadores la calidad es escasa. La aparente novedad parece grande. Y digo «parece» porque cuando se rastrea un poco la cuestión se ve que hay en realidad antecedentes a veces muy antiguos de esas supuestas innovaciones. Pero aun

en los casos en que sean formas realmente nuevas o al menos renovadas, pocas veces van unidas a la calidad. Otras veces sí, y entonces son los casos excepciones de cosas excelentes. Yo no pretendo ser uno de ellos, pero ¿cuántos que pretenden serlo tampoco lo son? A muchos de estos últimos, por tener una estructura formal muy aparatosamente nueva, se les considera como más renovadores que yo, o como innovadores y a mí nada renovador; es desde éstos que se afirma que yo no soy formalmente hablando muy interesante, y que peço más bien de clasicista o de anticuado. En mi opinión esto no es así. Yo no he pretendido romper radicalmente ningún frente estructural, entre otras razones porque creo que romper frentes estructurales en las secuencias de un arte cualquiera es un error. Es por supuesto el objetivo tras el cual va la mayor parte, el noventa por ciento de los creadores actuales, porque están todos ellos envenenados por una cosa que ha surgido en nuestro tiempo, que es el prurito de diferenciación y de novedad cueste lo que cueste; eso a mí me parece erróneo. En las grandes épocas de la creación, los grandes creadores no pretendían diferenciarse de una manera absoluta unos de otros; pretendían parecerse porque había un código básico de coincidencias, que era el que permitía con cierta flexibilidad dar ciertas normas para cada arte. Y entonces, sobre ese código, cada cual erigía su propia personalidad, en la cual sí buscaba cosas personales y, a ser posible, si podía, ser mejor que el de al lado; mejor, pero no diferente. Esta era la actitud creadora. Es la actitud que hace que Beethoven diga de Mozart o de Haydn: «¡Ah, éstos sí que eran grandes creadores!». Claro, Beethoven partía de Mozart y de Haydn, y no pretendía algo radicalmente opuesto a lo que hacían ellos, sino seguir, continuar, y como era un genio, dentro de esa continuidad salió una cosa realmente personal. Bien, toda esta latosa conferencia viene a parar a que yo no he roto amarras nunca con lo mejor de la tradición teatral que a mí me parecía vigente y magistral. Pero sin romper del todo esas amarras, modestamente a mi manera, claro que he intentado, y estoy por decir que desde mi primera obra, formas propias, y que no eran exactamente las más corrientes o las más usadas. Dentro de esas formas propias, tampoco sería honesto presumir de novedad absoluta en algunas de ellas, porque yo sí me doy cuenta que una novedad absoluta es casi imposible de encontrar en el arte. Pero una novedad relativa me parece que la hay en la estructura de mis obras, en algunas de ellas al menos, quizás en bastantes: recursos,

formas paraverbales o preverbales que representan en cierto modo la relativa originalidad de mi teatro.

S. A.: ¿Cree usted que esta visión tan parcial de su teatro está cambiando en la actualidad, especialmente si tenemos en cuenta que últimamente han surgido algunos críticos —y pienso en Iglesias Feijoo— que ponen especial atención en los aspectos de técnica teatral de su obra?

A. B. V.: Claro, pero no sólo Iglesias, sino otros antes que él. Lo que dice, aunque de manera escueta, ya lo apuntó Ricardo Doménech en su obra, que es quizás el primer libro importante que se ha podido escribir sobre mí, y que es bastante anterior al de Iglesias. Y luego lo han ido desentrañando un tanto algunos otros estudiosos; él propio Luciano García Lorenzo ha escrito sobre esto con penetración; algún estudioso extranjero también, como Victor Dixon en Inglaterra. Todo esto demuestra que sí hay una conciencia de que no se ha cuidado lo bastante el estudio de los aspectos formales y estructurales de mi teatro.

S. A.: Entonces usted está de acuerdo con la división de su teatro que efectúa Iglesias Feijoo, basándola en los aspectos de técnica teatral. De *Historia de una escalera* a *Las cartas boca abajo*, de *Un soñador para un pueblo* a *El Tragaluz* y de éste a *Jueces en la noche*, mostrando siempre una progresión técnica.

A. B. V.: Bueno, yo esto lo he comentado con el propio Iglesias y el problema de las etapas de mi teatro lo he comentado siempre con todos los críticos que han escrito sobre ello. Y siempre he aceptado la parte válida que estas clasificaciones podían tener porque son necesarias. Es decir, desde el punto de vista de un estudio metódico de una obra de conjunto es imprescindible, hasta cierto grado, trocear todo aquello y tratar de ver etapas, porque hasta cierto punto las hay. Pero siempre he sentido escepticismo frente a las teorías de cuantos han parcelado mi teatro. Por una parte, porque deseo escaparme de tanta clasificación excesiva, y por otra porque realmente creo que, aun siendo aproximadamente ciertas cada una de estas clasificaciones que unos y otros estudiosos hacen, es inevitable que pequen de rígidas, porque las características definitorias de cada una de ellas, ya de manera insinuada o escueta, se pueden encontrar en las otras etapas señaladas por el mismo crítico. De modo que la clasificación de Iglesias está muy bien, además su

libro es uno de los mejores, quizás el mejor, que hoy por hoy se ha escrito acerca de mí. Ahora, ninguna clasificación se puede tomar al pie de la letra. Todas deben tomarse un poco a beneficio de inventario porque en la etapa anterior aparecen cosas que figuraban como definitorias de una etapa posterior y viceversa.

S. A.: Antes me comentó usted que no quería romper, que de hecho no había roto, los moldes de la tradición teatral española.

A. B. V.: Es más, puedo afirmarle que nunca he dejado de tener el ojo puesto en uno o dos grandes autores de fuera: Ibsen, Pirandello, y hasta cierto punto los clásicos, los dramaturgos helénicos, Shakespeare. Hitos que yo he frecuentado y que venero. Entre los que pertenecen a nuestra época histórica, Ibsen y Pirandello son autores que siempre me han interesado y me han fecundado decisivamente, y no puedo negar la paternidad, la dependencia de estas fuentes. No son los únicos, claro, a veces —bromeando— digo que dependo de la literatura teatral entera, y hasta cierto punto también es verdad. Hay muchos otros y en España también, desde Calderón en lo clásico hasta Unamuno, Valle Inclán o Lorca en nuestro tiempo.

S. A.: La primera obra que estrenó tras la muerte de Franco, *La detonación*, es uno de sus dramas más ambiciosos y sin embargo no ha sido bien recibido por la crítica. Entre otras cosas se le achaca que el Larra de la obra no es el Larra real, sino el que usted creó para infundirle sus propias ideas. Esta crítica, por otra parte, no es nueva, sino que también se había hecho a otros dramas históricos suyos, *Las Meninas*, por ejemplo.

A. B. V.: Para contestar de la manera más resumida posible le diré que por supuesto en todos mis dramas históricos yo introduzco un factor de invención personal, y esto no tiene duda; no estoy haciendo historia sino literatura, literatura teatral, de modo que habrá un porcentaje del personaje real y otro porcentaje del escritor de la obra, que soy yo. Pero en cuanto a estas imputaciones que llegaron incluso a desautorizar determinados personajes históricos míos —concretamente Larra—, mi tarea es recordar que dos de los más severos críticos que desautorizaron *La detonación* y no disfrazaron su desdén por la obra fueron de España: uno de una revista muy difundida y otro de uno de los periódicos de la prensa diaria. Uno tituló su crónica «Un Larra para escolares» y el otro, me parece, «El enigma de España siempre vence a Buero». Tienen una actitud

previa que no se carga sólo *La detonación*, sino todas mis otras obras históricas. A estos dos caballeros, críticos, españoles, se les supone el suficiente conocimiento de Larra, y puesto que saben que van a juzgar una obra acerca de Larra, si andan un poco faltos de memoria se ha de esperar que repasen un poco la obra larriana que tendrán en sus bibliotecas. Los coincidían en aseverar que yo había puesto en boca de Larra una frase, según ellos, evidentemente mía: «Asesinatos por asesinatos, ya que los ha de haber, estoy por los del pueblo.» Es de Larra y pertenece a su artículo «Dios nos asista», que no es ciertamente un artículo de los olvidados, sino uno de los más conocidos. Estos caballeros que ejercen la crítica y se dan el lujo de desautorizar una obra y a un autor, dicen que yo me he inventado una frase que no es de Larra, y me afean la frase. Lo mismo que me afearon en *Las Meninas* el personaje de Velázquez diciendo que el pintor no era así, no era un rebelde, ni siquiera interior. Bueno, nadie sabe cómo era Velázquez, porque apenas se conoce su vida, su biografía. Lo poco que se conoce a través de Palomini y de Pacheco es que tuvo unas actitudes que se podrían considerar insolentes, insólitas en un hombre cortesano de su tiempo; y que permiten al menos autorizarme a mí a acentuar el aspecto de rebeldía interna que este hombre podía tener. La gente no sabe nada de nada y es una pena. Este sistema típico y muy generalizado de atreverse a juzgar en 48 horas una obra, que ha costado quizás un año de trabajo y documentación está muy en uso.

S. A.: Por lo que dice, parece ser que su opinión sobre los críticos españoles no es muy buena.

A. B. V.: No, verá usted, alguna vez en broma digo que, naturalmente, cuando un crítico me elogia, me parece maravilloso y cuando me ataca, pues me parece odioso. Bien, algo de esto hay de cierto. Pero también es cierto que, tratando de generalizar el asunto, a la crítica le pasa exactamente lo mismo que a cualquier otra actividad, incluyendo la creadora. Y es que hay de todo: dos o tres en cada generación crítica son gente respetable y muy seria, unos cuantos son buena gente sin grandes cualidades y luego algunos otros son francamente muy malos, como nos pasa también a los autores, exactamente igual. Lo que pasa es que nosotros no nos metemos con ellos, son ellos los que se meten con nosotros.

S. A.: En 1960, en su respuesta a Alfonso Sastre dentro de la polémica sobre el posibilismo, usted afirmaba que no sólo debe escribirse sino estrenarse. Durante el franquismo usted escribió y estrenó bastantes obras, mientras que Sastre fue hasta cierto punto marginado. Sus obras fueron a menudo prohibidas y, cuando alguna vez se estrenaron, generalmente se presentaron en teatros y fechas poco idóneas.

A. B. V.: Eso es inexacto el cien por ciento. Yo no estrené muchas obras, y las que estrené fueron porque naturalmente le llevaba unos años de ventaja a Alfonso. Sastre estrenó nueve o diez obras, con diez años menos que yo. Hubo una etapa en la que estrené más que yo. De modo que la primera inexactitud es esa afirmación que ha corrido como si fuera una verdad y que, sin embargo, es una solemne falacia. Tampoco es cierto lo de los teatros y las fechas, ya que Sastre ha estrenado en el Teatro Nacional María Guerrero, en el Teatro de la Comedia, en el Teatro Reina Victoria, en unas cuantas salas principales de Madrid y en buenas fechas.

S. A.: Hoy día, pasados cerca de treinta años desde que surgió la polémica sobre el posibilismo, está contento con la actitud que tomó entonces. ¿Cre que fue una actitud fructífera para su obra y para el teatro español?

A. B. V.: Yo sigo plenamente concorde con aquella actitud que tomé, creo que era la correcta y atinada dentro de la situación que los autores teatrales vivíamos. De modo que yo no haría ninguna rectificación. Pero debo añadir que eso yo no lo suscité en absoluto, fue una pretensión por parte de mi ilustre colega en el sentido de asumir el papel de admonitor y censor de actitudes más y de otros que —a su juicio— eran censurables, reprochables. De modo que yo no lo empecé ni nunca lo hubiera comenzado. Pero, como digo, sigo creyendo que ya que se me forzó a ello la respuesta que di era correcta y más atinada a la realidad que la suya. Además no hay que olvidar que años después en parte él también practicaba el mismo posibilismo que me había criticado. Si algo hubiera tenido que rectificar ante esa actitud mía sería la de haber pecado de ponderado y conciliador; quizás debí de haber sido más tajante.

S. A.: Una particularidad de la literatura actual española es el aspecto obsesivo que la guerra civil tiene en muchos autores, en su misma obra es de gran importancia. Quisiera que usted me co-

mentara si ve este uso del tema de la contienda como algo negativo para el teatro o, por el contrario, juzga positiva la vuelta a unos hechos que, por muy dolorosos que fueran, sucedieron hace cincuenta años.

A. B. V.: Creo que todo escritor a quien le apetezca acercarse a la guerra civil tiene todo el derecho a hacerlo y puede lograr a través de este tema obras perfectamente válidas e incluso muy cualificadas. Me parece que la respuesta es obvia porque no es ni mucho menos un caso singular: en todos los países escritores de primera fila han usado los temas de las guerras o contiendas civiles que han podido tener en su propio país como elemento de inspiración y recuerdo aleccionador. De modo que aunque hayan pasado bastantes años de la nuestra, la utilización del tema como recuerdo aleccionador y conveniente para nuestra actualidad en mi opinión sigue siendo plenamente válida. En otras ocasiones incluso grandes escritores nuestros como Galdós o Valle Inclán han echado mano a otras contiendas más elajadas —en el tiempo en que ellos escribieron no tan alejadas—. No vacilaron en emplearlas y dieron con ello motivo a algunas de sus creaciones más valiosas. De modo que no creo en absoluto que haya que dejarse engañar por el canto de sirena de nuestro tiempo, consistente en que aquello ya debe dejarse atrás y hay que olvidarlo. Naturalmente hay que ir hacia adelante, pero ¿por qué hay que dejarlo atrás y olvidarlo o relegar nuestro pasado, y más aún un pasado tan inmediato como éste, que sigue teniendo consecuencias muy vividas para nuestra propia actualidad? No veo ninguna razón para prescindir de ello.

S. A.: En cierta ocasión, con motivo de un homenaje que se le brindó en los Estados Unidos, usted afirmó lo siguiente: «para escribir obras maestras no hace falta libertad total, quien creyera esto está equivocado, se pueden escribir obras maestras en atmósferas de falta de libertad». Ateniéndonos a estas declaraciones, parece ser que usted no cree en la necesidad de una libertad total para el escritor, para que fructifique su labor.

A. B. V.: No es que yo no crea en la libertad como un factor muy valioso para la labor creadora, pero lo que sostenía y sigo sosteniendo es que no es imprescindible para crear grandes obras e incluso obras maestras, y me atengo a los hechos. No estoy formulando ninguna aserción no comprobada, sino que estoy recordando

cómo grandes escritores —tanto en nuestro país como en otros— han producido obras maestras indiscutibles de la literatura universal, bajo condiciones de censura aún más duras que las que existieron en España.

S. A.: ¿Cree que la censura influyó de forma decisiva en su teatro, en la manera en que usted escribía en aquel entonces?

A. B. V.: En aquella triste polémica que hemos recordado anteriormente me permití aludir a que nos hallábamos «en situación», lo cual es una constante del escritor que, con libertad o sin ella, vive siempre una situación y en una situación. Con arreglo a ella reacciona y de alguna manera ésta condiciona su escritura, ya sea para plegarse, adaptarse, rendirse a una situación adversa, o para combatirla, para reaccionar contra ella y para intentar, pese a todo, abrir todas las rendijas que pueda en el muro. Entonces estábamos en situación, es más, siempre lo estamos; la actual es otra pero es también una situación. Creo que prácticamente escribimos siempre envueltos, inmersos en esa situación, aunque sea para polemizar y discutirla. En lo que se refiere al teatro que escribí entonces y que he seguido escribiendo, no creo que hubiera habido, aunque no hubiéramos tenido censura en aquel tiempo, por mi parte una diferencia grande entre lo que escribí y lo que pudiera haber escrito. Quizás alguna diferencia de pormenor, de lenguaje en algunos casos, pero no en el tipo de temas que me interesaba desarrollar, que llevaba dentro y que hubiera desarrollado con o sin censura. Es probable que sin censura habría desarrollado alguna otra cosa o quizás no hubiera escrito alguna de las obras que escribí. Pero en general, habría escrito aproximadamente las obras que escribí y de la manera en que las escribí.

S. A.: ¿Ha notado usted una diferencia drástica en la nueva situación democrática tras la desaparición de la censura en la manera como escribe, en lo que puede o no escribir, o continúa su producción más o menos igual?

A. B. V.: Creo que en sus líneas básicas mi producción continúa igual. Eso no quiere decir que en la situación de libertad expresiva en que nos encontramos no haya tenido seguramente normas de expresión y frases concretas o situaciones concretas que no hayan sido algo más sueltas y desenfadadas que las que hubiera podido escribir en aquel entonces. Pero aún tengo mis dudas, porque me

parece que algunas de las situaciones más punzantes y críticas que yo haya podido escribir se encuentran quizás en la etapa anterior.

S. A.: Un gran número, no sólo de los críticos sino de los mismos escritores, parecía tener muchas esperanzas en cuanto a la desaparición de la censura: iba a traer grandes obras, iban a aparecer grandes escritores, gente que tenía escritas obras maestras iba a poder publicarlas. ¿Cree usted que estas esperanzas se han realizado, o que los mismos escriben lo mismo?

A. B. V.: Diré que yo milité en la oposición ideológica a la censura y de una manera explícita, firmando documentos contra ella, quejándome de ella en declaraciones (dentro o fuera), porque consideraba que era lo adecuado y porque creía que la censura debía desaparecer. Ahora bien, aunque yo milité en aquel movimiento anticensor como militaron la mayor parte de los escritores interesantes del país, lo que debo decir hoy es que lo hice con alguna reserva mental. No en el sentido de que no desapareciese la censura, sino en el sentido de no estar tan seguro —de no estar nada seguro— de que la desaparición de la censura en España —que equivaldría a un cambio de régimen, porque de otro modo no parece que pudiese desaparecer—, fuese a entrañar esa eclosión de obras valiosas, muchas de ellas escondidas o anuladas. Y no han aparecido. En ese orden yo esra ya entonces algo más escéptico; lo que pasa es que por razones de estrategia circunstancial mi escepticismo no lo mostraba en todo su grado, porque habría sido inoportuno en ese momento. Pero cuando la situación cambió —y en los años que hemos vivido desde entonces— la no aparición rotunda de esa modificación que los más ilusionados, por no decir los más ilusos, de aquel momento esperaban, no me ha sorprendido demasiado. No es que yo diga que no ha cambiado absolutamente nada, la situación nueva no censura evidentemente reporta una serie de ventajas, que unidas al simple sucederse de los años han traído nuevos autores y obras, buenas aportaciones a la continuidad de nuestra literatura. Pero lo que no ha sucedido ha sido una modificación drástica y una eclosión de plenitud creadora. Yo pensaba que lo más probable era que no hubiera un cambio radical, como efectivamente ha ocurrido; por muchas razones, de las que quizás la más importante sea la razón elemental de que los movimientos históricos y políticos, cuando son de carácter fulminante y repentino, tienen siempre una rapidez mayor que los

artísticos; éstos llevan otro ritmo, tienen otras leyes internas de desarrollo que pueden estar más o menos influidas, y en ocasiones muy influidas, por las modificaciones del entorno social e histórico, pero no lo están decisivamente. Sus leyes propias son las que, en definitiva, los condicionan a una evolución por lo general algo más lenta. Otras veces se producen evoluciones muy rápidas en el terreno de la creación artística, pero también se producen en situaciones muy poco aptas para ellas, es decir, eso ya no depende de una modificación del entorno social, depende simplemente de esos factores todavía hoy bastante misteriosos de la creatividad propia de cada arte o artista en particular. Esto puede producir de pronto un gran movimiento estético y producirlo con rapidez, pero por regla general la trayectoria de las diversas artes, y por lo tanto de la literatura y del teatro, es más pausada.

S. A.: La mayoría de los éxitos teatrales, tanto antes de la muerte de Franco como a partir de ella, han sido de autores que han practicado cierto realismo naturalista. El público español nunca ha aceptado, especialmente en la época del posfranquismo, un teatro no realista. Por ejemplo el caso de Arrabal es muy claro: sus estrenos y montajes después de la muerte de Franco fueron todos un fracaso. Lo mismo podría decirse, aunque en menor grado, de Francisco Nieva.

A. B. V.: Esto ha ocurrido pero habría que ponerlo un poco entre paréntesis. Porque es cierto que ha ocurrido con Arrabal, montajes que se hicieron de obras suyas después de Franco han fracasado, pero esto no es cierto ni siquiera antes de la muerte de Franco con autores vanguardistas o de intención renovadora que tuvieron aquí un notorio y gran éxito como Ionesco, Beckett. Ambos fueron estrenados en muy buenas condiciones y tuvieron mucho éxito, por lo menos algunas de sus obras. De modo que no se puede dar por seguro que el público español implacablemente margine este tipo de tentativas. En el mismo caso de Paco Nieva tampoco la cosa es tan exacta; es verdad que en la mayor parte de sus estrenos la respuesta del público ha sido más mediocre que otra cosa, pero en algunos de ellos, en uno concretamente, la respuesta fue muy brillante. Estos autores son una especie de vanguardia atrasada —en el país quiero decir— y en virtud de ello tal vez sean todavía un poco prematuros para los gustos predominantes de nuestro público, pero no quiero decir que nuestro público no esté en principio

adecuado a ellos o no tenga las posibilidades para ello. Y, como acabo de explicar, de hecho en no pocas ocasiones ha aceptado y reconocido plenamente la estética de estos autores. El caso de Jardiel Poncela, con todas las salvedades que se puedan hacer, es claro a este respecto. Fue un renovador y en los primeros años de su teatro fue en general mal recibido. Pero poco a poco fue consiguiendo aclimatar al público a su teatro, hasta llegar a ser un autor aceptado y aplaudido. Otro caso podría ser el de Miguel Mihura, siempre un poco a caballo entre un teatro realmente atrevido y difícil y otro muy ingenioso siempre, pero más contemporizador. Esto es muy cierto pero también es verdad que con la zona de su teatro más atrevida y difícil tuvo grandes éxitos. Por otra parte no hay que negar que hasta cierto punto los gustos predominantes de nuestro público durante décadas se han atendido a un realismo más o menos naturalista. Pero esto tiene también su razón de ser, porque en principio el público quiere entender y si le dan algo que choca o no entiende bien por dónde va, no se adhiere a ello, y por consiguiente el teatro de un realismo más o menos naturalista tiene en principio más posibilidades de captar al público medio. Esto es cierto en España o en cualquier otro país. En la misma Francia, que puede haber sido quizás la punta de lanza de los experimentos formales, algunos de los renovadores más significativos habrán podido tener su público con relativa rapidez, pero también al principio tuvieron una cierta lejanía del gran público mientras que éste (a pesar de unas supuestas exigencias culturales de las que presumen mucho los franceses) se adhiriera con mayor facilidad a un tipo de obras en las que el realismo no estaba tan eliminado como en las más experimentales. Esto me parece que pasa en todos lados, pasa en los Estados Unidos en donde la obra de éxito indiscutible y de gran público muy rara vez no está encuadrada en las coordenadas del realismo más directo y hasta más naturalista. Entre nosotros esto ha ocurrido y puede que siga ocurriendo, pero no me parece que invalide del todo la capacidad al menos potencial de nuestro público de admitir la tentativa experimental en el teatro, como de hecho lo ha hecho en bastantes ocasiones.

S. A.: Las obras de su teatro más aplaudidas por la crítica se encuentran casi todas entre las que escribió bajo la dictadura: *Historia de una escalera*, *Las Meninas*, *El Tragaluz*. Incluso ha

habido ciertos críticos que dicen que a partir de *La detonación* su teatro se repite y no hay realmente una trayectoria posterior a ella. De *Caimán* se ha dicho que es melodramática, que los aspectos sainetescos son muy obvios y no tienen el mismo valor que tuvieron en *Historia*. ¿Cree usted que ha habido en la última década una parada en su teatro?

A. B. V.: No, yo no lo creo.

S. A.: Antes me dijo que algunas de las obras que prefería eran las escritas últimamente, y se refirió a *Diálogo secreto*.

A. B. V.: Y no cité a *Caimán* de chiripa.

S. A.: Volviendo a la crítica otra vez, precisamente *Diálogo secreto* tuvo en *El País* la crítica más feroz que yo jamás he leído de una pieza suya.

A. B. V.: Mi viejo ex amigo Eduardo Haro Tecglén es quizás el crítico más duro que hay en todo el país. En los ambientes teatrales toda la gente está dolida y quejosisima, porque —no ya con obras de Buero, sino con casi todas las obras que se estrenan— su reacción casi siempre es muy negativa. Entonces sí que fue una crítica tremenda. Desde hace algunos años yo no he tenido una crítica favorable de Eduardo para ninguna de mis obras. Y no es el único, porque, no trato de vituperar la función crítica, pero no podemos olvidar que son seres humanos y que es muy lógico que el crítico en general —aun sin darse cuenta de ello—, cuando se producen cambios de situación histórica suficientemente significativos como el acaecido en España, tienda a quedarse él, porque quiere su continuidad, acentuando el carácter relegable de lo que había habido hasta entonces. Esto es una reacción psicológica muy comprensible en críticos, buscadores de teatro, y no digamos en colegas. Es una reacción muy comprensible frente a casi cualquier valor, y no hablo sólo de mí, sino de cualquier valor literario que haya en España. Hay una serie de aspectos: el empuje de las nuevas generaciones, siempre ansiosas de ocupar su puesto; la oportunidad que da un cambio de situación (por una especie de concesión sociológica que peca de mecánica); un cambio radical de equipo de creadores, de corriente artística; que hacen que sea el momento inevitable en el que se propende a considerar y afirmar que el valor anterior vigente hasta entonces está ya pasado y hay que mandarlo a la cuneta.

Por consiguiente, una generalización también en cuanto a etapas discutibles es que antes todo iba muy bien y que después yo no he sabido dar pie con bola; las dos cosas son inciertas. Antes me iba muy bien y muy mal, tuve éxitos enormes y también los fracasos más rotundos. Y después tampoco me ha ido tan mal, he seguido estrenando con la pausada regularidad que suelo hacerlo, y entre las cosas que he estrenado desde entonces ha habido tres o cuatro obras que se han considerado, por lo menos por los críticos más favorables, como de la misma altura que las anteriores. Algunas de ellas han sido también mis éxitos de público mayores. De modo que ¿cuál es la diferencia en mérito de la última etapa? No la veo muy clara sinceramente.

S. A.: Sobre este éxito de público, ¿qué opina de la afirmación de que algunos autores, usted y Delibes por ejemplo, escriben sus últimas obras dirigiéndose a un nivel de expectación estética en el público, en el lector? En su caso el espectador conoce sus obras, le gustan y cuando va al teatro lleva una expectación que usted no quiere romper con elementos renovadores, lo que en última instancia trae un estancamiento de la obra creadora.

A. B. V.: Me parece que la palabra estancamiento es excesiva. Sería más exacto invocar la fidelidad a sí propio que todo creador tiene. De modo que no es que yo no quiera romper esquemas, porque dichos esquemas hayan funcionado frente al público, sino que no rompo del todo mis esquemas, aunque no carezco del todo de evolución, porque son *mis* esquemas, soy hondamente fiel a ellos porque mi labor tiene una unidad, una coherencia, unas características que la definen y le dan la personalidad mayor que pueda tener. Además hay que tener en cuenta que algunos de esos esquemas son de mis obras más pateadas de la etapa anterior, de modo que no estoy yo pendiente del público. Por el contrario he intentado contradecirlo o, por lo menos, desasosegarlo, antes que estar esclavizado a él. No creo que mi estampa sea la del autor esclavizado, sino más bien todo lo contrario.

S. A.: Saliendo un poco de su obra, no hay duda que usted, tanto en prestigio como en calidad, es para el público y la crítica el autor dramático español por antonomasia de la posguerra, pero ¿no cree que la diferencia tan grande —tanto en la aclamación pública como en el interés crítico— entre usted y otros dramaturgos de su época, crea un vacío en el teatro español?

A. B. V.: Crea un vacío y yo lamento que así sea, porque opino que existe una irremediable propensión simplificadora del comentarista «Buero es el mejor y casi el único», sin casi en los más extremados. Mire, no exageremos, a lo mejor soy el mejor, yo no digo si lo soy o no, a mí no me corresponde el decirlo y ni yo mismo lo sé. Pero si soy el mejor, no soy el único. Puede haber alguna distancia entre mi teatro y el de mis compañeros, pero no creo que sea una distancia tan enorme como la que en los comentarios más corrientes circula y se magnifica. Todo eso son exageraciones perniciosas para el teatro porque amenazan con crear un vacío que no debiera crearse, debido a la rutina de todo el mundo, desde los empresarios hasta el público mismo. No, «el único es Buero», no diga usted esto porque hay muchos más, algunos mejores, otros peores, pero los hay considerables y debieran tener más partidarios y más posibilidades de continuar en la escena.

S. A.: Esto incluso se traslada al extranjero. En el caso de los Estados Unidos, entre los estudiantes y estudiosos del teatro español de la posguerra el único nombre que suena es el suyo, y son sus obras las que se traducen al inglés.

A. B. V.: Muchos otros han sido traducidos, por supuesto son más jóvenes que yo y entonces tienen menos horas de vuelo, pero han sido traducidos, se han publicado sus obras en alguna revista o antología, e incluso a veces se han estrenado algunas de sus obras en Broadway o en teatros de habla hispana en Nueva York. Menos que yo porque yo soy más viejo y tengo un prestigio consolidado. Pero no dude que hay otros: Martínez Mediero, Muñiz, el propio Sastre y otros. Tampoco esquematicemos la cuestión marcando una diferencia total porque esa es una simplificación reductora del pensamiento, pero no la verdad.

S. A.: Es un hecho que la literatura española es una literatura muy poco traducida y que el régimen político anterior tampoco favoreció mucho la apreciación de nuestra literatura en el extranjero. ¿Cree usted, siendo el autor vivo más celebrado en España, que el haber escrito en español y el haber estado en el país durante el franquismo han sido las causas de no tener hoy día todo el reconocimiento que merece en el extranjero?

A. B. V.: A mí eso me parece evidente, no sólo para mí sino para muchos escritores españoles de diversos géneros que también han

tenido que padecer ese tremendo prejuicio del extranjero contra nuestras letras a consecuencia del franquismo. Ahora bien, como yo he dicho en otras ocasiones e incluso está escrito en algún ensayo mío, el mal viene de lejos. Cuando España ni tenía censura ni a Franco y tenía la República, y aún antes en la monarquía, pero en una monarquía que tenía unos márgenes de libertad mayores que los del franquismo, cuando España estaba en aquellas etapas o épocas, el desconocimiento, cuando no el desdén hacia nuestras letras en el extranjero solía ser también una regla. Por supuesto se traducían cosas y había escritores que lograban verse publicados o incluso estrenar, tratándose de teatro, fuera de España. Pero aproximadamente, en una proporción similar a la de ahora, no superior. Ahora, por ejemplo, se habla mucho de García Lorca. García Lorca, a quien yo venero, era un grandísimo poeta y autor dramático en su vida, pero antes de nuestra guerra los hispanistas sólo se interesaban como ahora y aún bajo Franco pueden haberse interesado por varios de nosotros. Loca tuvo algunas traducciones; pero en rigor la difusión de su obra y de su nombre en el mundo era poco menos que nula, igual que puede ser poco menos que nula la de cualquiera de nosotros. Esto es un problema español, no del franquismo. El franquismo lo agudizó, pero no lo creó. ¿Cuáles son sus razones? Aquí podríamos especular incansablemente pero, como también dejé dicho en alguna página mía, se remonta por lo menos a los siglos XVI y XVII. Porque ya el propio Gracián le hacía decir a Critilo que los españoles abrazan todo lo extranjero pero no estiman lo propio. Con ello quiero decir que buena parte de la culpa de esa falta de resonancia de nuestras mejores letras fuera del país es nuestra; no exoneremos de su culpa a los extranjeros, pueden tenerla, en cuanto a prejuicios muy arraigados que han condenado desde antes de Franco a España a ser considerada como una nación de segundo orden, en cuanto a la literatura. Pero no nos quitemos nosotros la propia culpa. Guillermo de Torre hablaba de la aspereza del crítico español frente a las cosas españolas contrariamente a la actitud más moderada, más objetiva del crítico en otros países. Pues esa aspereza y propensión a denotar lo propio que nos caracteriza y es por supuesto suicida determina inexorablemente la consecuencia previsible: el extranjero, desde fuera, ve que nosotros mismos decimos que lo que hacemos es una porquería y que no se puede comparar García Lorca con Chejov o Antonio Buero con Arthur Miller. Si ven que nosotros

mismos decimos de nosotros estas cosas ¿qué más quieren? Aceptan lo que decimos, y dan por innegable la especie de que nuestras letras son inferiores puesto que nosotros lo decimos.

S. A.: Muchas veces se ha dicho que el teatro no es totalmente literatura, que es un espectáculo. Usted ¿cómo se considera: un escritor o un creador de espectáculos?

A. B. V.: Las dos cosas. Yo creo que el teatro es espectáculo pero que además es, en el sentido pleno de la palabra, literatura. Es decir, el teatro es literatura dramática. Esto es una definición de la preceptiva desde que ésta se inventó, y como tal literatura dramática —ya solamente por ello— el teatro tiene pleno derecho de existencia y plena entidad como literatura, lo que no quiere decir que sea sólo eso, es también espectáculo. De modo que, si no lo vemos como espectáculo no importa demasiado en cuanto a literatura; la literatura la podemos leer y degustar y si tuviéramos la sensibilidad necesaria para ella (en otras épocas se ha tenido), la lectura ya sería para nosotros una compensación plena. Pero es también un texto que se escribe para ser representado si se puede y cuando se puede; así que el verdadero autor de teatro o el autor de teatro más auténticamente portador de esa condición no solamente es un hombre que escribe un texto dramático viable, sino que lo escribe desde su primera palabra con los ojos puestos en el escenario y en cómo tendría que hacerse eso. Por lo cual lo mismo si es director o si no lo es, si es actor o no, el autor de teatro auténtico en su texto ya está dando potencialmente un espectáculo. Esto en la actualidad no siempre es aceptado, especialmente por gran parte de los directores que tienen la pretensión de que ellos son verdaderamente los creadores y no el autor de teatro. Podemos decir que algunos de los más grandes autores de teatro han sido también los autores de algunas de las más decisivas formas espectaculares, reseñadas en el texto, puestas ya en el texto a través de las acotaciones y de la descripción. Por ejemplo Pirandello, para no irse demasiado lejos. De modo que un autor de teatro es un literato, un escritor, pero además un hombre de teatro.

S. A.: ¿No cree que esto en España a menudo no se ve así?

A. B. V.: Eso no se ve así en España ni fuera de España. La mayor parte de las gentes vivas del teatro en cualquier lugar del mundo están hoy en la onda, de lo que yo creo que es una onda que remitirá, de que el verdadero autor es el director. Es posible que en

ese aspecto, como en tantos otros, seamos un poquitín más **extremos de lo que pueden ser fuera**, pero de hecho estamos siguiendo **una moda que viene del extranjero**. Es decir, una moda o un modo que yo respeto aunque no comparto. Pero de hecho España puede ahora estar viviendo el noviazgo con la idea de que la verdadera creación escénica es del director y no del autor, que es un simple **proporcionador de textos**.

S. A.: Entonces usted no aprueba la alteración de textos llevada a cabo por los directores y encargados de dramaturgia.

A. B. V.: Este último concepto es pintoresco a fuer de ridículo. Fíjese bien que la cosa tiene varias caras. Primero fue la moda del director imitada de la del director de fuera, y ahora ya está empezando a haber aquí la dramaturgia al lado del director, que es también imitada de la dramaturgia que se ha enseñoreado en el mundo al lado de los directores del mundo. Esto, ¿qué significa por lo pronto? Que un director necesita un dramaturgo. O sea, paradójicamente esto viene a favor de lo que yo digo, no en contra. El director, primero, campó por sus respetos en la etapa en que su condición de «autor» se reivindicaba como la del mayor y casi único. Pero algo pasaba que le hizo necesitar un dramaturgo al lado. El dramaturgo no es que fuera un señor que escribía textos, era un experto en textos, un experto en textos que modificaba el texto con arreglo a las necesidades dramáticas, partiendo de una supuesta sabiduría que, igual supuestamente, no se le atribuía al autor del texto original. Esta es la segunda paradoja y la segunda cosa pintoresca, porque como es natural, si el director de nuestro tiempo necesita un dramaturgo al lado, pues qué mejor dramaturgo (si está vivo y está en su misma ciudad) que el autor del texto que es un hombre de teatro también, y si es un buen dramaturgo es un completo, un consumado hombre de teatro. Quizá no sepa poner cuatro focos igual que el director, pero muchas cosas de la dirección las sabe tanto como el director por lo menos. Pero esto generalmente no se ve así y muchas veces se pone a un «dramaturgo» que además de no ser autor de teatro no es dramaturgo. Porque cuántas veces no habremos visto un señor que se autotitula dramaturgo o que el director que es amigote lo titula dramaturgo, y él se cree que puede hacer teatro y sabe mucho de teatro, y luego resulta que sabe mucho menos que uno. Entonces me parece bien que haya un dramaurgo al lado de un director, justa-

mente porque yo soy dramaturgo, pero pongámoslo en tela de juicio, como nos ponen a nosotros, y como se puede poner al director o a cualquiera, mientras no *demuestre* que lo sabe hacer. Cuando un director demuestra que lo sabe hacer, ahí está un gran director; si un dramaturgo demuestra que lo sabe hacer, muy bien, siempre que no esté el dramaturgo verdadero. Porque quizás ése lo sepa hacer mejor todavía. Es teoría muy extendida entre directores que el dramaturgo, autor del texto, por amor a su texto no es capaz de ver los defectos del mismo, y por lo tanto de cortar y corregir. Eso no es verdad, o por lo menos no es del todo verdad. Un dramaturgo, autor de textos, que sea verdaderamente un hombre de teatro —y suele serlo— ya lo creo que sabe ver, cortar y cambiar.

S. A.: La política teatral de los diversos gobiernos de la democracia, en especial el sistema de subvenciones, ha suscitado cierta polémica. Incluso hay algunos autores teatrales que equiparan este sistema a la censura. Rodríguez Méndez, por ejemplo, asegura que ahora los problemas del franquismo están corregidos y aumentados porque la censura está en la subvención.

A. B. V.: Bueno, no digo que no haya algo de eso, porque estas cosas están en manos humanas y las manos humanas siempre propenden a poder cometer errores. Considerado en su conjunto —sin negar que pueda haber y de hecho habrá equivocaciones con una cierta frecuencia— mi opinión frente a la cuestión es mixta, mezclada. Hay toda una serie de aspectos que yo considero muy positivos, sobre todo los cuantitativos. Hay que no solamente reconocer sino agradecer que con la democracia y en particular con el último equipo de gobierno se ha aumentado la cantidad de dinero y ayuda al teatro de una manera tremenda. Se destinan miles de millones al teatro y antes se destinaban unos poquitos, muy pocos. Esto hay que aplaudirlo. Sucede que cuando ayudas de este tipo hay que distribuirlas de la mejor manera posible viene el cómo de la distribución, y es el momento en el cual pueden surgir problemas y de hecho surgen una serie de críticas. Yo estoy de acuerdo con esas críticas en parte. Entiendo que se podría quizás repartir ese dinero de una manera algo más equilibrada y por consiguiente algo más extensa, no solamente a las grandes empresas a quienes se les da, para no hablar de los teatros nacionales que se llevan la parte del león, y yo entiendo que deberían llevarse la parte del leoncito,

pero no del león. Se podría efectuar un reparto algo más equilibrado, ayudas serias a mayor cantidad de grupos y compañías itinerantes que son de hecho quienes pueden reconstruir el público estable del teatro, que en definitiva es lo que le hace falta a nuestro teatro. Y eso no se reconstruye con manifestaciones de gran aparato, festivales o montajes extraordinarios en los teatros nacionales, pero sometidos a un plazo prefijado para acumular repertorio. El público se reconstruye no a través de esas cosas, aunque también ejerzan una función caldeadora del interés por el teatro, sino que se reconstruye con la labor teatral de cada día, de empresarios que defiendan las obras cuando estén puestas. Porque una cosa puede haber gustado muchísimo, pero a los dos o tres meses la quitan porque tienen el criterio de que hay que poner otra para que en la temporada se hagan por lo menos tres o cuatro cosas importantes. Eso en otros países tal vez sea bueno, pero en el nuestro tan deteriorado en cuanto a la práctica del teatro, lo vital para recobrar al público es poner obras nacionales, mantener las que hayan tenido éxito durante la temporada entera, mantenerlas mientras las mantengan los espectadores. Creo que ésta es la única manera de recobrar y reconstruir un público de solera y no con grandes revistas de teatro ni con grandes espectáculos, ni con la proliferación de festivales suntuosos aquí o allá en el país. Todo eso es bueno, pero donde habría que apretar sería en esa otra labor menos estruendosa, menos visible, pero más práctica de cada día a través de una serie de empresas y de teatros concertados. Resumiendo, puede decirse que mi actitud es positiva en general frente al aspecto de conjunto de la ayuda de la administración al teatro, pero objetadora en cuanto al reglamento, por decirlo así, con el cual tendría que aplicarse dicha ayuda, y ahí sí cabe un perfeccionamiento del método, del sistema y de las normas.

S. A.: El público ha acogido favorablemente las obras de algunos autores de la nueva generación de dramaturgos de estos últimos años: Fermín Cabal, Alonso de Santos, ¿cómo ve el futuro del teatro español en manos de estos nuevos autores?

A. B. V.: Esta gente vale indiscutiblemente, y yo recibí sus primeras obras con satisfacción, y hasta he hablado de ellos elogiosamente en más de una ocasión en los medios de comunicación públicos. Lo que hay que decir frente a esos dos autores que usted cita como a otros, es lo que podría decirse frente a cualquier autor

o frente a mí mismo cuando empecé: «Vamos a ver». Porque don Antonio Paso, aquel viejo muñidor de teatro nuestro que hizo tantísimas obras, revistas y zarzuelas, decía una cosa muy exacta: «El autor y el caballo, a carrera larga.» Todos hemos visto o sabido en el campo del teatro de apariciones muy brillantes y muy resonantes de un autor a través de sus primeras obras y que luego, por un conjunto de circunstancias muy variables, pero en las que influye por supuesto la dificultad intrínseca del teatro como tal operación práctica, no han pasado de la segunda o tercera, a veces de la primera obra, y por razones diversas se han apagado y no han vuelto a estrenar. A veces los empresarios no les han admitido nuevas comedias. Otras, ellos mismos quizás no han puesto el tesón suficiente, o han ido a buscar otras cosas de compensación más inmediata, porque el teatro es oscuro siempre. Entonces, «el autor y el caballo, a carrera larga». Yo deseo para estos dos autores que usted ha citado la carrera larga, ojalá la tengan. El propio Cabal lleva ya tiempo alejado de la escena, diciendo que se va a dedicar más a otras cosas que al teatro, entonces claro, no lo sabemos. Evidentemente las nuevas generaciones, pueden ser estos dos u otros, serán autores que lograrán sostenerse y continuar; y entonces éstos determinarán positivamente el futuro de nuestro teatro. Hoy por hoy no lo sabemos muy bien.

S. A.: ¿A qué cree usted que se puede deber la falta de existencia de un teatro realmente experimental en España? La mayoría de los críticos achaca a los autores jóvenes que están teniendo éxito —o incluso a otros mayores que comienzan a estrenar también con éxito como Fernando Fernán Gómez— lo mismo que se ha achacado a algunas obras de su teatro: la vuelta a un cierto realismo naturalista y sus raíces sainetescas. Lo mismo que decíamos antes de *Caimán*. ¿Cree que éste es un aspecto negativo del teatro español?

A. B. V.: Yo no lo creo negativo. Eso que despectivamente hoy se considera como un «asainetamiento» del teatro con la sana intención —o no tan sana— de rebajarle su mérito, a mí no me parece falto de mérito; está relacionado con una cosa que dije en mi discurso del Premio Cervantes. Es una de las fórmulas literarias verdaderamente valiosas, muy típica nuestra —procede del *Quijote* nada menos—, pero también de otras literaturas extranjeras y de grandes obras: la de abrir la ventana a la fantasía, a la creación,

a la experimentación, pero apoyándose en formas, ambientes, escenas, situaciones perfectamente identificables e inteligibles para un público corriente. De la misma manera que Don Quijote sueña, lucubra en la cueva de Montesinos, pero apoyándose en aquella España de arrieros, mozas del partido, cuadrilleros, estudiantones. Entonces, eso que se llama volver al sainete, a mí no me parece mal. De modo que aunque se pueda atribuir esa supuesta reincorporación de aspectos sainetescos a un inclinar la cerviz de los autores ante gustos de un público medio que no quieran alejar, yo estimo que —sin descontar que eso pueda haberlo en alguno u otro caso— lo que de hecho hay es una concepción estética que comprende que escribir a caballo de la realidad más inmediata e incluso pintoresca por un lado y, por el otro, de la realidad más misteriosa o incluso mágica, no es una fórmula híbrida y por lo tanto estéril; es por el contrario una forma enormemente interesante y válida en cualquier literatura. Se podría quizás, con criterios muy extremados en cuanto a lo de la renovación y experimentación, achacarle a este tipo de obra algunas insuficiencias, pero tampoco es exacto que ellas determinan la fisonomía total del teatro español. Porque también hay en el teatro español autores, o creaciones colectivas (que a veces presumen ser colectivas aunque siempre hay detrás un autor) que han llegado a tener elevadísima calidad, a los que no se les puede negar el calificativo de experimentales en gran medida. Basta fijarnos en algunos equipos predominantemente catalanes como Els Joglars o Els Comediants. No me parece que, en cuanto a experimentación, estas compañías estén muy por debajo, ni siquiera debajo, de las experimentaciones que se puedan hacer por el mundo, y sus trabajos son estéticamente muy buenos.

S. A.: Finalmente, ¿cómo ve usted el futuro de su propio teatro y qué podemos esperar de Buero Vallejo a partir de 1988?

A. B. V.: Realmente no lo sé. Debo reconocer que estoy en una prolongada etapa de sequía, tal vez algún día termine, pero hoy por hoy no estoy nada movilizado hacia la escritura. De modo que tratar de profetizar acerca de mi propio teatro en el futuro sería de mi parte muy arriesgado y muy pedante, porque igual en los años que me queden puedo dar todavía ciertas obras que puedan tener importancia o interés... o quizás he escrito ya mi última obra, no lo sé.

BLANK PAGE