

Una experiència enriquidora

L'experiència de *En la ardiente oscuridad* ha estat llarga i molt enriquidora. Hi ha obres que donen als directors la possibilitat de fer-ne o voler-ne fer diverses lectures, d'altres no. També es veu que hi ha directors a qui no agrada de retornar, de «revisitar» els seus muntatges, i d'altres que sí. Jo, com a director, em trobo en aquesta segona categoria. Però no em passa sempre, o no em passa amb totes les obres. Per exemple, no em veuria ni amb cor, ni amb ganes de muntar una o dues lectures diferents de *Ronda de Mort a Sinera*. L'he remuntada amb actors i decorats diferents uns sis cops, però mai no he variat ni l'estructura bàsica de la meva dramaturgia sobre els textos de Salvador Espriu, ni la proposta fonamental de la meva posada en escena. Contràriament, quan he muntat les quatre versions de *Primera Història d'Esther*, sí que m'he vist, cada nou cop, amb la necessitat de seguir investigant i de trobar noves coses, i n'he variat considerablement la meva «lectura» de l'obra. O sigui, que amb el mateix autor he sentit dues crides absolutament antagòniques. Per mirar d'ampliar aquestes reflexions, voldria afegir que en el món de l'òpera n'hem muntat només dues: *Èdip i Jocasta*, de Josep Soler (1986) i *Tannhäuser* (1987), de Richard Wagner. M'agradaria moltíssim tornar-les a muntar, però sé que de l'òpera de Soler no en podria fer una nova lectura, repetiria la del Liceu; mentre que la de Wagner la faria completament diferent o complementària de la que vaig dirigir.

Amb *Yerma* de F. García Lorca també he volgut fer lectures absolutament diferents. En vaig fer una a Alemanya (1963) i una altra a Grècia (1980). Certament, foren dues lectures totalment diferents, i jo diria que complementàries. I ara m'entusiasmaria fer-ne un tercer intent, que no descarto de fer en algun moment. De *Les Bacants* n'he fet una sola lectura, però desitjaria poder-la revisar cada cinc anys de la meva trajectòria.

De *En la ardiente oscuridad* n'he fet quatre versions i encara en vaig preparar una cinquena que no va acabar de arribar a bon port. Les dues primeres van tenir lloc a Múrcia, al Teatre Julián Romea. Eren dues versions completament diferents, només es mantenia (per raons de producció) el mateix decorat de Chelete Monereo. Aquesta primera versió succeïa o estava ambientada el 1946, l'any que va ser escrita. Cap dels actors que intervenia en aquest espectacle es repetia en l'altre (1). La segona versió tenia lloc l'any que es va representar l'obra, l'any 1990 (2).

Aquest espectacle va ser produït per l'Aula de Teatro de la Universidad de Múrcia i per l'Escuela de Arte Dramático de Murcia. Va ser un projecte de César Oliva en el qual va involucrar a Juan Ignacio de Ibarra, aleshores director de l'Escola de Arte Dramático de Múrcia. Els actors havien de ser antics deixebles d'aquesta entitat per a la versió de l'any 1946 i estudiants dels dos centres per

a la versió de 1990. Els professors dels dos centres van dur a terme els papers de Doña Pepita, Don Pablo i Padre. Pensem que va ser una bona fórmula que permetia mantenir la relació professor-deixeble fora de les aules (3).

Donat que l'obra es preestrenà a Lorca i es féu, com hem dit, al Romea de Múrcia, va plantejar-se amb mirada frontal, o sigui, amb tot el sentit tradicional. Com que les dues versions van ser un gran èxit, especialment la del repartiment més jove, se'ns va acudir de repetir l'experiència a la Universidad de Puerto Rico, en el seu Departamento de Drama, que en aquell moment liderava o dirigia José Luis Ramos Escobar. Allí ens va agradar de fer la posada en escena en teatre circular. Dels dos teatres grans amb què compta la Universitat, el segon, el Julia de Burgos, ens va semblar el més adequat. A més, tenia ganes d'experimentar aquesta peça en dinàmica i tempo de mirada circular.

També, a San Juan de Puerto Rico o a Río Piedras, per ser més exacte, els papers de persones grans els feren professors del Departamento de Drama: Idalia Pérez Garay, José Felix Gómez i José Luis Ramos Escobar (4).

També es va obtenir un gran èxit. Els deixebles solien ser dels darrers cursos i creiem que els productors de l'obra a San Juan, com en les dues versions de Múrcia, tenien la voluntat de promocionar unes generacions o «camades» de joves actors. Crec que aquest objectiu sí que es va aconseguir, en una part molt considerable.

La veritat és que va ser una experiència molt gratificant, tant a Múrcia com a Río Piedras, no solament en el pla artístic sinó en l'humà i en l'estrictament pedagògic. Em vaig adonar d'un element que ja havia intuït, i és que l'obra em seguia fascinant i inquietant, que no podria acabar de donar-la per coneguda o dominada.

Aquesta posada en escena que és quadruple ja ara va tenir un altre intent al Teatre Nacional de Budapest l'any 1993, quan muntàvem *La Tragèdia de l'Home*. Aquest intent no el vam poder acabar de realitzar perquè la feina de l'obra de Madách ens ho impedí, però Eva Toth va fer una nova traducció a l'ngarés i van quedar establertes les bases de la producció, que aviat esperem recuperar, d'un treball que es feia amb els deixebles de l'Escola de Teatre del mateix Teatre Nacional i tres actors del conjunt estable que, a la vegada, són professors de la mencionada escola.

Amb aquesta posada en escena barcelonina de *En la ardiente oscuridad* hem mirat de cloure un cicle d'investigació que l'A.I.E.T. ha dut a terme durant aquests deu anys sobre la Forma de la Tragèdia. Després de muntar obres poc representades d'Èsquil i Eurípides, vam pensar que era molt convenient que els joves actors de l'A.I.E.T. s'enfrontessin a una tragèdia moderna. Hem tingut la satisfacció d'haver obtingut un èxit absolutament sorprenent, havent-se donat el cas que alguns dies quedava més públic a fora que a dins del Paraním de la Universitat, on es va posar en escena.

A títol personal aquesta experiència m'ha anat enriquint a través de les quatre o cinc versions que hem fet, perquè com a director d'escena he mirat sempre d'enfrontar-nos a la gran Forma de la Tragèdia: *Les Bacants* d'Eurípides,

en versió de Josep Montserrat Torrents (1980), *El embrujado* de Valle-Inclán (1972), *Yerma* de F. García Lorca (Alemanya 1963 i Grècia 1980), *La Tragèdia de l'Home* d'Imre Madách (Budapest 1994 i 1995).

Els responsables d'aquest número doble d'*Assaig de Teatre* han cregut oportú de recuperar la memòria dels muntatges de Múrcia, de San Juan de Puerto Rico i de Barcelona. Pensem que l'obra, una de les tragèdies més perfectes de la segona meitat del segle XX, mereix que es parli d'ella des de molts diversos angles. Ho hem dit en molt diversos llocs i ocasions, i molt especialment a la Taula Rodona dedicada a la Generació Realista: si el teatre espanyol hagués pres com a model fonamental *En la ardiente oscuridad* i, no tant, *Historia de una escalera*, de molt altra manera haurien anat els destins i les aventures estètiques de l'esmentada generació realista i del Teatre espanyol en general. Com a mínim creiem que la Universitat espanyola té un gran deute amb aquesta obra —com també pensem que el té amb *La denotación*—, i l'hem d'intentar de reduir en la mesura de les nostres possibilitats: ens ha preocupat que la joventut retrobés una de les peces més valentes i arriscades pròpies de la segona meitat del segle XX.

NOTES

1. Repartiment: Trinidad González, Agustín García, José Abellán, Aurora Montoya, J. Carlos Ruiz, Manolo Navarro, Concha Esteve, Joaquín Montesinos, Sara Caballero, J. Carlos Ibarra, Francisco Rubio, Antonio de Béjar i Laura Navarrete.
2. Repartiment: Concha Sáez, Andrés Palazón, J. Angel Molina, Reyes Torres, Juan Pérez, David Alarcón, Ma. Luisa Ferrer, César Oliva Bernal, Carmen Caballero, Javier Nogueira, Antonio de Béjar, Angel Belmonte i Ma. José Campillo.
3. L'equip tècnic va ser el següent: Escenografia i vestuari: Chelete Monereo. Realització decorats: Juan Pérez y Angel Iglesias. Sastreria: Carlos Comte. Dicció: Ma. Teresa Manzano. Música: J. Carlos Ruiz. Luminotècnia: Luis Balaguer. Colaboracions: O.N.C.E.. Productor executiu: Fulgencio Martínez. Productor: César Oliva. Adjunt a la direcció: César Bernad.
4. Repartiment: José Manuel Castro, José Alfonso Colón, Tamaris Cañals, Carmín Boisoly, José Félix Gómez, Idalia Pérez Garay, José L. Ramos Escobar, David López, Joel Maury, Ricardo Santana, Thaimy Reyes, Alba Vellón, Victor Coriann, Maura Pizarro i Elodián Barbosa.

L'equip tècnic va ser el següent: Assistent de direcció: Adriana Pantoja. Regidor d'escena: Mayra Pappaterra. Direcció tècnica: Checo Cuevas. Realització d'escenografia: Andrés Marcano, Alfonso Ramos, Mariluz González, Hulbia Sánchez. Disseny llums: Checo Cuevas. Realització llums: Evarlynn Torres, Wanda Alvarez. Disseny vestuari: Gloria Sáez. Coordinació vestuari: Margarita Fonseca. Realització vestuari: Genoveva Tirado i Clara Tirado. Assistent vestuari: Michelle Déliz, Daina Soto. Maquillatge: Angela Cruz, Claribel Sosa. So: Joaquín Jarque. Utiltatge: Nydia Perdomo, Alfredo Galván. Publicitat: Wilson René Santiago, Angel F. Candelario, Frankie Miranda. Fotos publicitat: José Pérez Mesa. Assistent de producció: Yeidee de la Torre, Isamig Delgado. Producció ejecutiva: Hulbia Sánchez.

RICARD SALVAT I FERRÉ
Maig de 1995

Barcelona: Sobre la ceguesa... del personatge. Reflexions sobre un treball d'interpretació.

Em sembla obvi considerar que sobre la metodologia de la interpretació d'un personatge hi ha multiplicitat de formes, i per descomptat el millor mètode serà aquell que faci més creïble el personatge que l'actor interpreta.

Una de les fites del treball d'actor consisteix en això, en fer creïble la història que s'explica a través del rol del personatge que s'interpreta. Sempre, però, com a actor et queda una porta oberta per anar millorant, en el proper treball que facis, el teu propi procés, ja que la pràctica de la interpretació, que és un art en viu, et fa sotmetre a un continu reciclatge, si com a persona restes a l'expectativa d'aquesta evolució.

Es en aquest sentit que el treball d'actor que he desenvolupat en el muntatge de l'AIET de *En la ardiente oscuridad*, d'Antonio Buero Vallejo, amb direcció de Ricard Salvat, m'ha fet reflexionar sobre la tasca de la interpretació en general, i sobre el paper de cec i la filosofia de la dramàtúrgia implicada en aquest muntatge en particular.

Considerant que el tema de la ceguesa és el punt de partida inicial i bàsic de la dramàtúrgia de l'obra de Buero, ha calgut plantejar-se en aquest cas un treball de la interpretació d'aquesta ceguesa des d'una òptica bàsicament realista.

D'allò que, com a actor, hom s'adona primer és que la interpretació de la ceguesa no és un rol senzill d'escometre, agafant-lo des del punt de vista realista. A més, això planteja implícitament una sèrie de qüestions interessants, impossibles de defugir, tant respecte al treball sensorial en el qual t'has de sotmetre com a actor, com en relació a les qüestions ètiques i filosòfiques que es plantegen paral·lelament al tema central de la ceguesa.

Abans que res, s'ha de partir de la manca de la percepció visual, i això planteja un estadi inicial d'incomunicació ja que has de prescindir de la mirada a l'interlocutor, la qual elimina un inici de comunicabilitat bàsic i que inicialment sempre resulta per a l'actor prou necessari. Malgrat aquesta manca, però, hom acaba prescindint de la vista i utilitzant els altres sentits per a la percepció i la comunicació amb tot l'entorn, és a dir, es planteja la ceguesa davant de tot el que normalment és tangible i vital.

Aquest plantejament de no veure-hi, però, implica una actitud que mai com a actor s'acostuma a adoptar d'una forma voluntària, i a la vegada planteja una contradicció respecte el posicionament que cal tenir sempre pel que fa a l'adquisició i assimilació del món i la circumstància que ens envolta. Com a ésser conscient, l'actor no pot acceptar la ceguesa d'una forma sistemàtica que només serveixi per progressar dins d'un rol predeterminat. Com a intèrpret d'una realitat no es pot plantejar la ceguesa d'una forma simplista. S'ha de prescindir de l'objecte sensorial bàsic que és la vista i desenvolupar el personatge amb aquesta manca. Intentant de no caure en simplicitats gratuïtes ni arquetips. A més, l'actor sap que no podrà abandonar el seu personatge mentre continuï en escena i que ha d'estar atent preveient com actuar en tot allò que

fortuïtament pugui passar i que per tant pugui falsejar la interpretació i treure versemblança a l'escena en general.

Per altra banda, des del punt de vista ètic i filosòfic, la ceguesa fa reflexionar l'actor com a persona a través del personatge que interpreta. Sap que ser cec a la vida i ser cec a l'escenari d'una forma realista ha d'esdevenir una cosa semblant. No es pot fer un personatge creïble si en un moment determinat s'explicita la percepció visual encara que sigui fortuïtament, i tampoc no podrà ser creïble l'actuació encara que sigui lògica la manera de comportar-se, si no entra dins del paràmetres o convencions que l'espectador espera.

L'espectador acceptarà la convenció teatral de la ceguesa per molt que l'actor pugui caure en incorreccions formals en el seu desenvolupament, però també sap que l'espectador ho acceptarà sempre i quan no el defraudi dramàticament, mentre no abandoni el personatge dins del context dramàtic, mentre sigui fidel a la ceguesa i mentre ell com a espectador se senti privilegiat de ser el «vident» de la ficció que li està sent representada.

L'anàlisi de la interpretació de la ceguesa et fa prendre, en tant que actor, una determinada consciència al respecte, i et fa plantejar el teu rol amb seriositat, si no es vol que el treball d'un, o el dels altres companys, quedi malmès o faci malbé el treball general de la posada en escena global.

Si la ceguesa en les coses de la vida et priva de veure la realitat, la ceguesa en el desenvolupament del personatge pot fer que el paper no arribi ni tan sols a ser creïble per a l'espectador més condescendent. Un cec a la vida i un cec a l'escenari pot ser de moltes i diverses maneres, però sempre haurà d'esdevenir creïble.

Per tot això i per moltes altres raons, la interpretació d'un cec realista esdevé una cruel i tràgica realitat, i més quan com a actor i com a persona que ets, et veus obligat a representar que no veus aquesta realitat. Sortosament ets cec davant d'una ficció, encara que realista en aquesta ocasió, ets cec d'una veritat universal que clama justícia i que qualsevol persona amb un mínim de consciència és capaç de copsar; com a cec mostres aquesta ceguesa perquè l'espectador s'emocioni d'una forma indefugible.

La ceguesa dels cecs de *En la ardiente oscuridad* et fa posicionar respecte dels sistemes totalitaris. És una ceguesa que vol obrir els ulls als espectadors mentre els actors els hem de mantenir ben closos per fer creïble la tragèdia. Els intèrprets d'aquesta ceguesa necessitem no veure-hi perquè els espectadors, inicialment cecs al drama que se'ls presenta, vagin percebent d'una forma clara i diàfana la tragèdia de la ceguesa imposada com a sistema.

El que resulta reconfortant de la resolució d'aquest drama és veure que la mancança d'aquest sentit tant important com és la vista no invalida la percepció del món per a tothom, sinó que la reacció d'aquesta imposició arriba fins i tot a potenciar-ne el sentit de la llibertat. I això és el que passa a l'obra de Buero Vallejo en boca del seu protagonista, Ignacio, que és cec, un cec que lluita contra una ceguesa diferent a la física, la ceguesa que li és exigida de respectar pel sistema i que ell rebutja des del primer moment, lluitant i morint en defensa dels

seus ideals de persona que hi veu clar dins de la ceguesa imposada totalitàriament.

Cal dir, per acabar, que el fet de poder interpretar un dels cecs d'aquesta tragèdia moderna —com molt bé la qualifica el Dr. Salvat— conjuntament amb tots els companys que hi han col·laborat per fer-ho possible, ha estat una experiència molt interessant i enriquidora que m'ha permès plantejar-me, com podeu veure, aquestes quatre qüestions que us he exposat.

Tant de bo que el meu treball actoral dins del muntatge plagui a tots aquells que el puguin veure, de la mateixa manera que a mi em plau de fer-lo.

ENRIC CERVERA I RAL

Puerto Rico : Una oscuridad que resplandece

... *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo, fue un experimento memorable por muchas razones, entre ellas la combinación de estudiantes del Departamento de Drama con sus profesores en una misma escenificación. Idalia Pérez Garay, José Félix Gómez y José Luis Ramos se unieron a un variado y talentoso elenco constituido de alumnos, en una producción tan cuidada, tan esmerada -esmerilada- y tan lograda, que obtuvo la distinción especial entre las mejores obras del año en Puerto Rico.

Y, ¿por qué *En la ardiente oscuridad*? ¿Por qué otra vez Buero Vallejo? por la pervivencia del texto como teatro de codificación metafórica. La dualidad del sujeto-director, como sujeto productor estético a la vez que sujeto-humano adscrito a convicciones históricas, se alinea en el paradigma de la represión. El eterno binomio de un sistema represor bien organizado al que desestabiliza un rebelde idealista¹. Tal parece que las proyecciones histórico-nacionales y universales de esta fábula sedujeron al director, impulsándolo a realizar un nuevo montaje en una realidad distinta: la Universidad de Puerto Rico. Se trata de una nueva forma de aprehender el ilusionismo -por la cola- para devolverle la energía a una pieza del Medio Siglo, pautada dentro del más estricto teatro de imitación. No es el mundo de los ciegos como lo acostumbramos a ver, sino la visión de Salvat; una aproximación al modo como deben «ver» los ciegos. Y es a la vez «*el intento de pensar en conjunto acontecimientos estéticos y políticos*»², es decir, una interpretación coincidente con la de Botho Strauss.

Un ciego llega a un asilo de «avanzada», de métodos distintos, en el que se les hace creer a los invidentes que son «normales». Pretenden actuar como los videntes, creando una resignación enajenante dentro de su ceguera y siguiendo una vida aparentemente normal. Pero Ignacio, ciego díscolo e inconforme que se convierte en amenaza para el asilo, descompone el sistema establecido poniéndolo patas arriba mediante su influencia en los otros internos. El dolor de ser consciente lo carcome, de ahí que intente verterlo en los demás. Carlos es

su antípoda; es tal vez el más ciego de todos; el más resignado dentro de su alienación. Al final de la pieza, Ignacio (símbolo de luz) muere y como en una estructura chejoviana todo vuelve a una aparente normalidad; pero en el fondo, en la médula individual de los internos algo ha cambiado y el anhelo de alcanzar la luz no los abandonará. Escrita en 1950, en pleno apogeo del gobierno de Francisco Franco, Buero Vallejo recurre a la duplicidad de niveles semánticos (símbolo disémico) para crear una obra de arte signada, y elaborada mediante la antítesis: ceguera = oscuridad; conciencia = luz. En el segundo nivel semántico se ataca la alienación (ceguera) instando a la búsqueda de la luz (conciencia, despertar) aun a través «del milagro».

Ricard Salvat enfrenta la dualidad del sujeto textual mediante códigos consonantes en el discurso escénico: los puentes entre las sombras y la luz. Todo el espectáculo se trabaja en penumbras, en medias luces que recuerdan la pintura barroca; en lumínicos haces deformados por el humo y, sobre todo, en maravillosos oscuros. De modo que los efectos lumínicos son los que desnudan el contenido textual: los ciegos «actúan» con poca luz; a los videntes se les aumenta la luz en sus entradas. La metáfora que da sentido a la pieza se traduce, pues, en los efectos luminotécnicos, elevándose a su mejor momento en el segundo oscuro total: un minuto de estupor, de ceguera absoluta, va aterrando paulatinamente al público, mientras escucha la irónica conversación entre Ignacio y Carlos aludiendo a los colores, a la luz de las estrellas, realidad a la que todos, aun los ciegos, deberíamos aspirar.

Las luces (Checo Cuevas) se complementan con una escenografía superrealista, «daliana», hermosa, de Jaime Suárez. Muebles «derretidos», distorsionados y oscuros que nos acercan a la concepción que podría tener el no vidente.

En términos de los códigos críticos que usara Goethe, la armonía de los signos escénicos -espacio arena, juegos de luz y sombra, escenografía mínima y superrealista, música variada, combinación de actores, la intensidad del trabajo actoral- hicieron de esta escenificación una lograda, de remotes estéticos que mediante la sensorialidad espejaron una contradicción eterna: la luz y la sombra, la enajenación y la conciencia, la realidad y el símbolo. Y en el horizonte, aquel dicho del teatro como veneno de la conciencia ondea como manifiesto pendón. Salvat afinó los actores y templó los acordes sónicos que conjugaron el espectáculo con la delicadeza de un director de orquesta que consigue el tempo adecuado. Mejor dicho por Artaud: «*asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto*»³. De ahí que la pieza superara a todas las presentadas ese año.

Nuestro Departamento se ha afinado en los montajes de teatro del Siglo de Oro español, así como del teatro hispanoamericano contemporáneo. Presentar un drama español del Realismo del Medio Siglo fue entonces un giro. El teatro universitario, además de adquirir una nueva experiencia de trabajo, atrajo un gran número de espectadores, y el público, universitario y general, vivió una inolvidable metamorfosis estética en esas dos horas de «ardiente oscuridad». Siento que Salvat al concluir su trabajo habrá dicho lo mismo que Nicola

Savarese, como él académico y teatrista: «Esta es la esperanza: conservar junto con nuestro trabajo y nuestra actividad teórico-práctica, una relación más humana que salve y lleve el testimonio, el fuego, a las próximas generaciones»⁴.

NOTAS

1. Extrañamente, aquí los códigos se intercambian convirtiendo a los represores en los forjadores de idealismo y optimismo alienado y a los rebeldes cargados de un realismo cruel y aplastante.
2. Strauss, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras*. Barcelona, Gedisa, 1989: pág. 46.
3. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978 (de la versión original de 1938): pág. 45.
4. Savarese, Nicola. «Volvemos puntos de referencia», en *Máscara (Teatro italiano)*, año 2, nº 3, 1990: pág. 56.

ROSALINA PERALES

Crítica e historiadora del Teatro Latinoamericano
Profesora del Departamento de Drama
Universidad de Puerto Rico

Puerto Rico: La ardiente oscuridad

Durante los años setenta, los amantes del teatro en Puerto Rico vieron el estreno en San Juan de varias obras de Antonio Buero Vallejo: *El tragaluz*, *La fundación*, y *La doble historia del doctor Valmy*. El impacto de estas producciones las llevó a recorrer -con éxito- los escenarios del país, y a difundir, a su vez, parte de la obra dramática de Buero Vallejo en Puerto Rico -conocida hasta entonces por el núcleo de los teatristas locales.

Durante la década de los ochenta, salvo producciones de índole aficionado, la presentación de obras de Buero Vallejo desapareció de la escena borinqueña. No es hasta 1992 cuando reaparece en una producción memorable de *En la ardiente oscuridad*. La presentación estuvo a cargo del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico bajo la dirección del artista, y entonces profesor invitado, Ricard Salvat.

La obra se presentó en el teatro de arena Julia de Burgos del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. El elenco lo constituyeron estudiantes del Departamento de Drama, salvo los personajes de doña Pepita, el Padre y don Pablo. Estos fueron interpretados por la profesora Idalia Pérez Garay -una de las mejores actrices del país-, por José Luis Ramos Escobar -autor fundamental del nuevo teatro portorriqueño, en aquel entonces actor y director

del Departamento de Drama-, y por quien suscribe estas líneas, profesor José Félix Gómez. El diseño de luces estuvo a cargo del profesor José (Checo) Cuevas, y el diseño de las sillas, del arquitecto Jaime Suárez.

La participación en la puesta de *En la ardiente oscuridad* como actor y adaptador del texto a la realidad puertorriqueña, me permitió estar inmerso en todo el proceso del montaje; dialogar con el director en torno a su interpretación de la obra, y evaluar -desde la perspectiva educativa, así como profesional- los métodos de trabajo del artista invitado. No puedo negar que la presencia de un director catalán en el contexto puertorriqueño abría brechas insospechadas y estimulantes.

La puesta en escena fue un gran acierto. La crítica local fue unánime en los elogios al trabajo de actores, director y autor. De los aciertos de esta puesta en escena cabe destacar la selección del texto de Buero Vallejo. Cabe mencionar que ante la propuesta de trabajo de Ricard Salvat se suscitaban preguntas como: ¿qué tenía la obra de Buero que decirle a los puertorriqueños en 1.992?, ¿aportaba algo montar una pieza dramática que aludía claramente a una «realidad histórica española» pasada? Para sorpresa de todos, *En la ardiente oscuridad* se transformó en la oscuridad puertorriqueña. Allí estábamos retratados: ciegos frente a la evidente manipulación de nuestras vidas y felices de vivir ajenos a la realidad circundante. No recuerdo obra de Buero Vallejo que mejor se ajuste a la realidad puertorriqueña que *En la ardiente oscuridad*. La obra tendrá vigencia mientras existan fuerzas que pretendan coartar la denuncia y el cambio social, e intenten perpetuar la ceguera y complacencia de la sociedad.

El gran éxito de la producción universitaria puertorriqueña fue la reaparición de Buero Vallejo en la escena nacional con más relevancia que nunca antes. Su obra tiene mucho que decir aún a los que no somos españoles.

JOSÉ FÉLIX GÓMEZ APONTE
Catedrático asociado
Universidad de Puerto Rico

Murcia: *En la ardiente oscuridad*, tragedia actual

Cuando Antonio Buero Vallejo comienza su escritura teatral se inclinó hacia una obra que recogía un tema que le había atraído desde antiguos dibujos infantiles: el de la ceguera. Se aproximaba el final de su reclusión y el inicio de una vida libre en la que tendría lugar un obligado alejamiento de su vocación pictórica. Los problemas de la luz, de su naturaleza y de su captación y reflejo, le seguían, como hasta hoy mismo, rondando con insistencia. *En la ardiente*

oscuridad, el primer drama que compuso, en 1946, se hace eco de esas cuestiones al tiempo que mostraba, *more teatrale*, una visión del mundo teñida de la inquietud de unos seres humanos en un mundo inseguro y en una sociedad mezquina y cerrada. Para ello, el joven y siempre decidido autor se propone recuperar un género no demasiado frecuente en nuestros escenarios pero cultivado con acierto pocos años antes y que se intenta entonces por otros autores que, como Buero, han llegado a ser los más apreciables dramaturgos del teatro occidental contemporáneo. No olvidemos que de 1.949 es *La muerte de un viajante* y de sólo dos años antes otro drama de Arthur Miller de raíz ibseniana, *Todos eran mis hijos*. No dejemos tampoco de lado las concomitancias de las últimas obras de Miller y de Buero, las casi simultáneas *Cristales rotos* y *Las trampas del azar*.

En repetidas ocasiones se ha afirmado la decisiva trascendencia para el teatro posterior de *Historia de una escalera*, la obra que Buero presentó al Lope de Vega junto a *En la ardiente oscuridad* y que se alzó en 1.949 con tan valioso premio. *Historia de una escalera* suponía un nuevo lenguaje, significó el comienzo de un teatro diferente, crítico y enraizado en la vida, que hablaba al espectador de sus preocupaciones de cada día: la degradada escalera que habían de transitar o el recibo de la luz para el que no les alcanzaban sus exiguos ingresos. Pero simultáneamente, bajo esa superficie quizá sainetesca, se le ofrecía nada menos que la constatación de una sociedad opresiva y de una existencia coartada sustancialmente por el tiempo, ineluctable destructor de sueños y aspiraciones.

Esas humanas limitaciones se advierten de modo más directo en el simbólico desarrollo de la obra que su autor ha considerado en múltiples ocasiones como el *embrión* de su teatro. *En la ardiente oscuridad* es, en efecto, pieza fundamental de la producción bueriana, comienzo del fecundo tema de la ceguera, evidencia de una mantenida voluntad de investigación técnica, planteamiento de la rica dialéctica entre sueños y acción. En *En la ardiente oscuridad*, como en la tragedia griega, se dramatiza una dolorosa y necesaria búsqueda de la verdad, por encima del engañoso reducto del Colegio para invidentes; Ignacio, como un héroe clásico, muere en ese empeño, víctima de un adverso destino que aquí son *los demás*. Pero los demás son transformados por esa muerte y el espectador se purifica con ellos en una catarsis que implica apertura y esperanza.

La calurosa recepción por el público murciano del montaje que Salvat dirigió en 1.990 (con el Aula de Teatro de la Universidad y la Escuela de Arte Dramático de Murcia) y de los espectadores de Puerto Rico dos años después (con el Departamento de Drama de la Universidad de Río Piedras), permiten ver a las claras la actualidad de este drama. Cuando, con incomprensible mezquindad, se escatiman aún las puestas en escena de obras de Buero que habrían de ser permanente repertorio, la atinada elección de *En la ardiente oscuridad* mantiene la esperanza en el futuro de nuestro teatro.

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia