

RESÚMENES / ABSTRACTS



ANTONIO BUERO VALLEJO: LOS BOCETOS Y LA MIRADA

Simon Breden



«Shakespeare..., era un creador audiovisual»,¹ asevera Buero Vallejo en la introducción a su ensayo sobre *Tres maestros ante el público*, en el que examina a Valle Inclán, Velázquez y Lorca; dos dramaturgos y un pintor, tres artistas en busca de una «realidad óptica».² Es aquí donde empezamos a descubrir parte de esa fuente de inspiración que motiva las obras de Buero Vallejo, hacia un concepto de teatro futuro total en el que se sumerge al espectador dentro de la «magia del teatro: lo que éste tiene de realidad diferente a la del público y de suscitador de sorpresas».³ La influencia de Buero es mucho más marcada de lo que parece haberse dado crédito en los últimos tiempos, y su propuesta para la dirección y adaptación de *Ciascuno a suo modo* de Pirandello, en la que atisbaba métodos que jugaban con la confusión de la audiencia antes incluso de entrar en la sala, da fe de esa visión de un teatro abierto y moderno que desgraciadamente la censura y la época coartaban,⁴ pero que aun así, Buero intentaba transgredir. Al margen del texto, lo que marca su trayectoria es su percepción de la «mirada»⁵ del espectador como elemento clave en el desarrollo dramático, una mirada que se refleja en el cuerpo de

¹ Antonio Buero Vallejo, «Justificación» a «Tres maestros ante el público», en *Obras completas: Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 187.

² Antonio Buero Vallejo, «Arte pictórico para ciegos», *op. cit.*, p. 1257.

³ Antonio Buero Vallejo, «El futuro del teatro», *op. cit.*, p. 849.

⁴ «Hace largos años —no menos de catorce; quizá más— sugerí al director de un teatro de cámara y ensayo la escenificación del citado drama pirandelliano, ofreciéndome a traducirlo. Me seducía la idea, que él aceptó, de acentuar el equívoco participador de la obra... pretendíamos originar fuerte confusión, más no absoluta entre ficción y realidad.» (Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, pp. 191-192.)

⁵ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 235.

RESÚMENES / ABSTRACTS

bocetos que sobreviven.

Con demasiada frecuencia el aspecto más puramente visual en la obra de Buero se trata de forma oblicua, es decir, se implica con relación bien al llamado efecto de inmersión acertadamente definido por Ricardo Doménech,⁶ o bien como parte de la creación colectiva entre dirección y diseño que denomina Luis Iglesias Feijoo.⁷ Mientras tanto se hace una división entre el Buero artista y el Buero dramaturgo, como si en realidad se tratase de dos vertientes diferentes. De esa forma, se menciona su visión plástica, pero no se analiza suficientemente cómo esa misma mirada de pintor se plasma en el escenario. Esta peculiaridad ha causado que los diseños publicados se hayan percibido como trabajos secundarios, de un interés más pasajero que no pasa de mero apoyo a las acotaciones contenidas en el texto. Sin embargo, considero que son estas imágenes las que en sí mismas demuestran el proceso visual del autor, y demuestran además la importancia que concede a la disposición de los elementos en escena; porque si Buero se preocupa en dibujarlo todo es porque piensa que el espacio físico tiene la misma importancia que las ideas contenidas en la temática del texto. Por tanto, estos bocetos aportan un elemento único al estudio de Buero Vallejo: nos declaran la forma en la que su pensamiento visual impacta en la obra y la define.

Es por ello que como parte del proceso creativo, los dibujos nos dejan señales que nos ayudan a interpretarlo, y como punto de partida en este análisis, vemos cómo Buero se aproxima a su obra de forma visual; ya que si la acotación es una forma de dirección escénica de por sí algo más distante, las imágenes dan movimiento a la palabra al provocar una liberación de la imaginación. A partir de aquí se elabora la posible escenografía que da forma activa al texto. Los tres bocetos que existen para *El tragaluz*, por ejemplo, demuestran el progreso en la construcción visual de la obra, las figuras 1 y 2 van amueblando y depurando la escena para culminar en la detallada figura 3, apuntada en rojo como si quisiera subrayarlo, que determina el decorado y lo fija en la mente. Es más, el gran valor del teatro está en su poder audiovisual, como también

⁶ Ricardo Doménech, *El teatro de Buero Vallejo, Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.

⁷ Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1982.

RESÚMENES / ABSTRACTS

nos recuerda Cristóbal García Cuevas al resumir lo que significa una representación: «la palabra, el gesto, el vestuario, y hasta los decorados interpelan, exhortan y provocan»,⁸ y esa exhortación existe en el teatro en el momento en que vemos y oímos la obra en escena. La cuestión es cómo conseguir que una producción sea la composición visual fiel de lo que constituye el texto original con sus acotaciones. Y es en este momento en el que Buero ofrece «añadirle un dibujo»,⁹ ese elemento gráfico con el que experimentaba para darle el enfoque multi-dimensional que deseaba conseguir. He aquí el punto de partida del teatro de Antonio Buero Vallejo, un teatro que no deja de pensar en el actor y en el público y que integra el elemento más puramente visual dentro del mismo texto para así realzarlo.

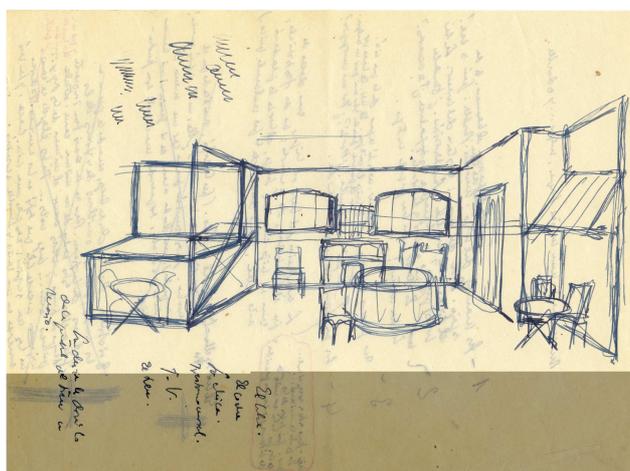


Figura 1. *El tragaluz*.

⁸ Cristóbal García Cuevas (ed.), «Discurso Inaugural», *El Teatro de Buero Vallejo, Texto y Espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 10.

⁹ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 189.

RESÚMENES / ABSTRACTS



Figura 2. *El tragaluz.*



Figura 3. *El tragaluz.*

RESÚMENES / ABSTRACTS



Figura 4. *La Fundación.*

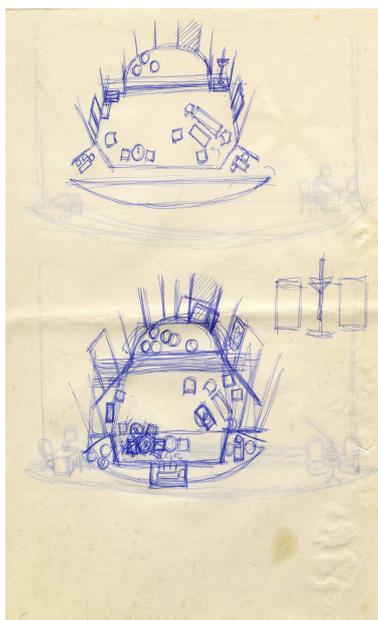


Figura 5. *Jueces en la noche.*

RESÚMENES / ABSTRACTS

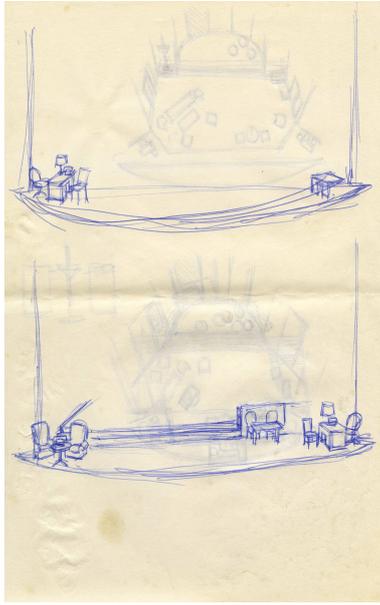
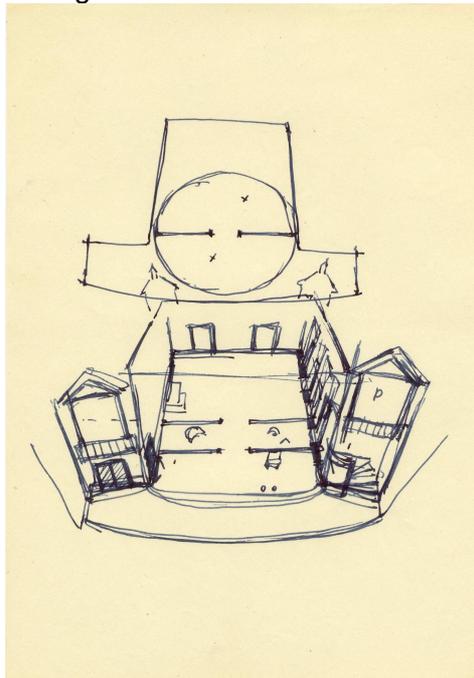


Figura 6. *Jueces en la noche.*



RESÚMENES / ABSTRACTS

Figura 7. *Las meninas*.

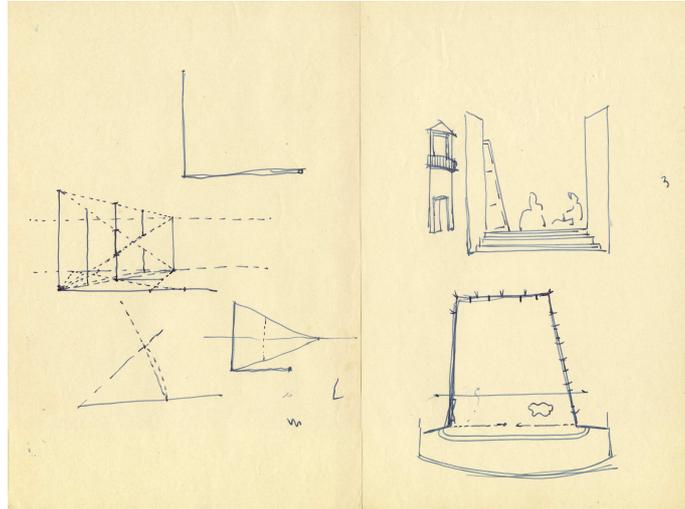
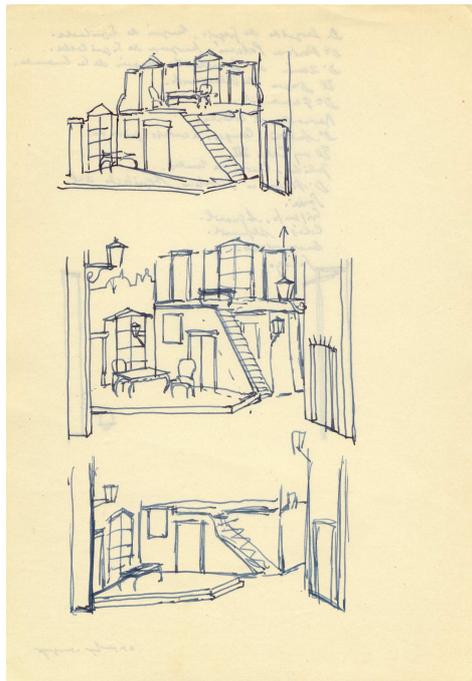


Figura 8. *Las meninas*.



RESÚMENES / ABSTRACTS

Figura 9. *Un soñador para un pueblo.*

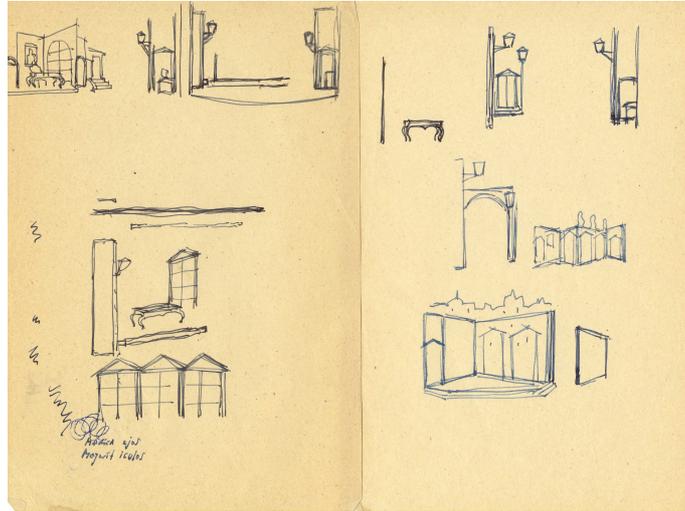
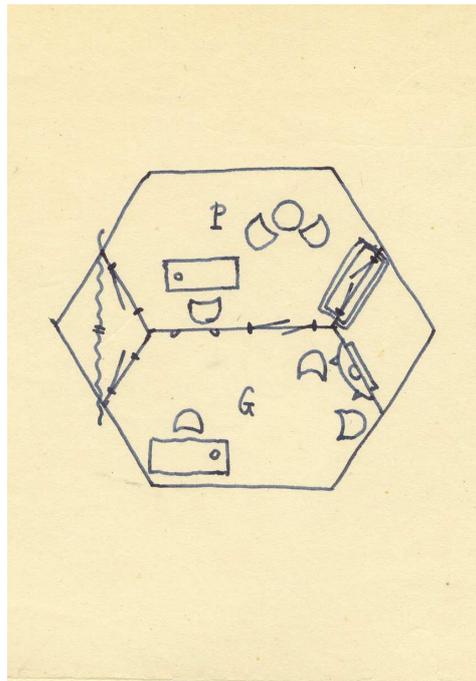


Figura 10. *Un soñador para un pueblo.*



RESÚMENES / ABSTRACTS

Figura 13. *El sueño de la razón.*

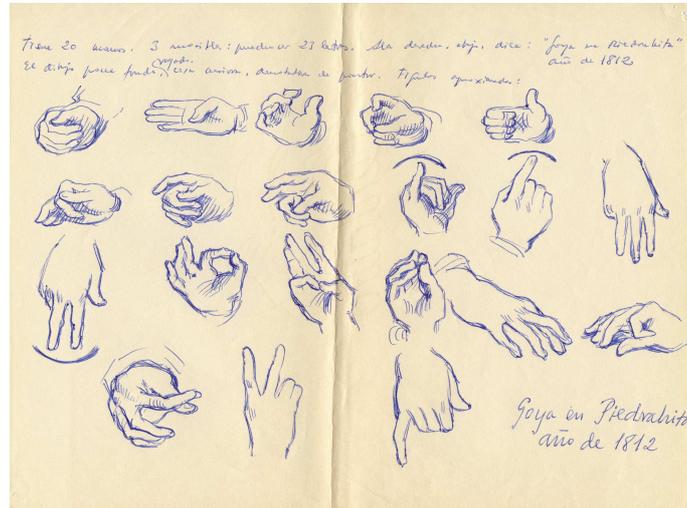


Figura 14. *El sueño de la razón.*

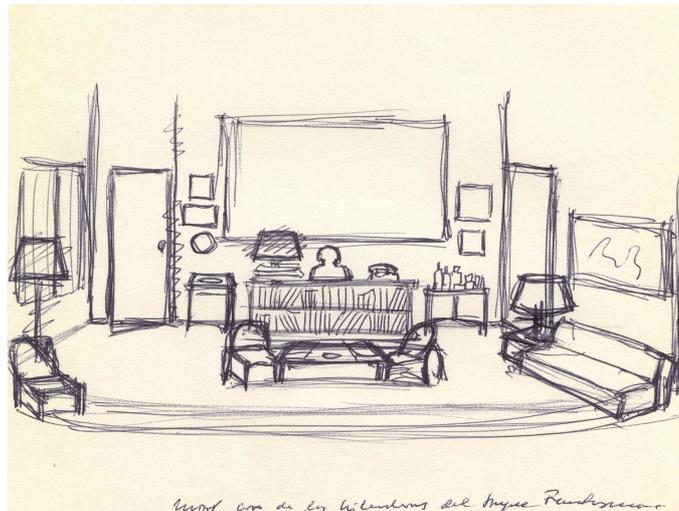


Figura 15. *Diálogo secreto.*

RESÚMENES / ABSTRACTS

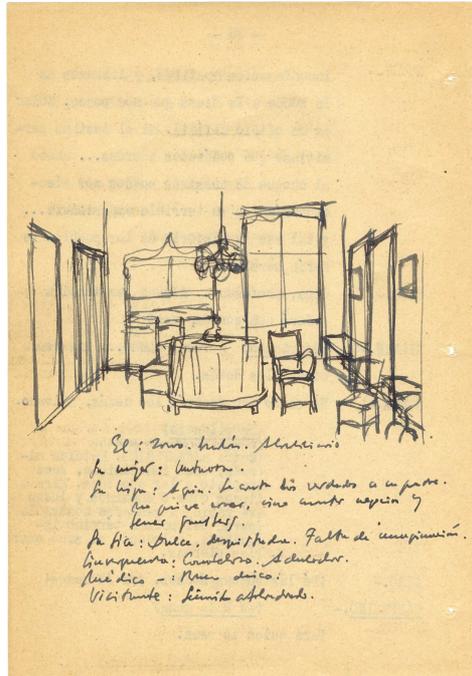


Figura 16. Irene o el tesoro.

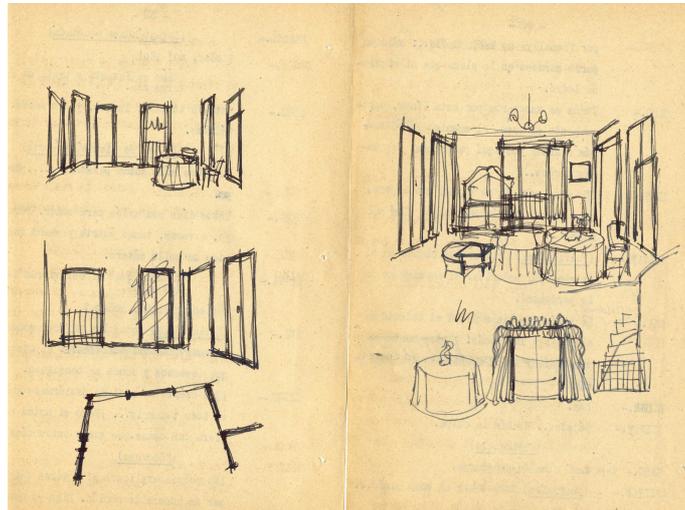


Figura 17. Irene o el tesoro.

RESÚMENES / ABSTRACTS



Figura 18. *Dibujo escalera.*

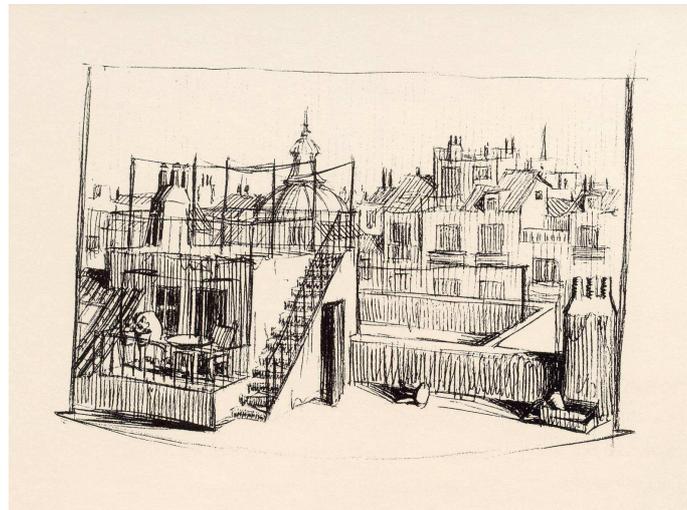


Figura 19. *Hoy es fiesta.*

RESÚMENES / ABSTRACTS

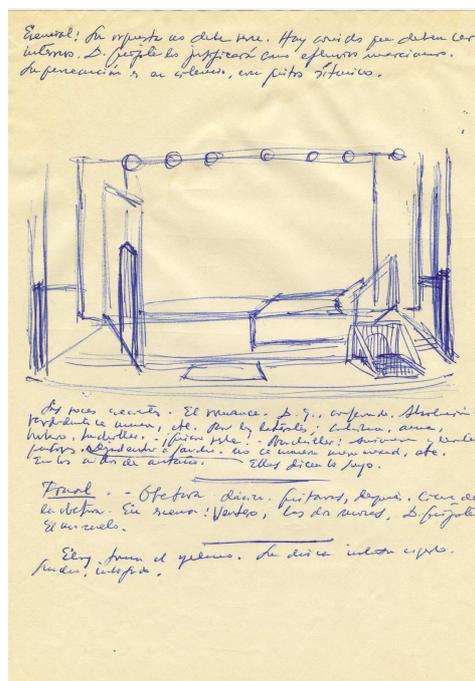


Figura 20. Mito.

El valor multidisciplinario que se encuentra en Antonio Buero Vallejo, se destaca más allá del texto que todos conocemos, y está también en sus traducciones, adaptaciones y direcciones escénicas para obras desde *Hamlet* a Ibsen; en sus composiciones musicales como la melodía para *La señal que se espera*; y, por supuesto, en sus dibujos, pinturas y diseños. Ya nos lo recuerda Luis Iglesias Feijoo diciendo que «el pintor que Buero fue en su juventud y que ha latido siempre en su interior le ofrecía un ejemplo extraído de las artes plásticas».¹⁰ Yo apuntaría que el teatro en sí es una de las artes plásticas, tal y como explica Francisco Nieva: el teatro es una «forma oblicua de ejercer la pintura y la dramaturgia a la vez». Y estos diseños que Buero nos ha dejado como bocetos más o menos terminados, nos revelan desde una detallada metodología dramática, casi matemática, hasta una visión del teatro como la fantasía que

¹⁰ Luis Iglesias Feijoo, «Buero Vallejo: Un teatro crítico», en C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 79.

RESÚMENES / ABSTRACTS

araña constantemente a la realidad. Por tanto, cuando Buero destacaba en una conferencia la imagen de Gaudí como el arquitecto «total»,¹¹ por el aspecto genérico que esto otorga a todo gran artista, podría haber estado describiendo su concepto del teatro: un tipo de arquitectura total.

Actuando como director de escena, Buero sugiere esa relación simbiótica dentro de sus acotaciones: «cuando quien acota es un hombre de teatro, como yo, que cree saber algo de teatro, y, por lo tanto, que cree ser, potencialmente si se quiere, un director posible».¹² A través de dichas acotaciones, pretende dar un apunte más a la figuración de la obra en su forma visual. Pero el texto y el escenario existen sólo en un momento dado y ésta es la evanescente magia que ejerce sobre el público. Por ello, las acotaciones tienen un valor que va más allá de la visión conceptual y apunta directamente al momento de la representación. Necesita de la colaboración entre actor y director (además de todos los componentes de un montaje) para que el texto no pierda ese germen de volatilidad

que le da el momento teatral y que le otorga al final el público. Cristóbal García Cuevas reitera la complicidad que existe entre el público en el teatro de Buero: «El espectador avanza desde una predinámica pasividad a un interés alerta; al final, se convierte en cierto modo en actor»,¹³ es decir cuando se integra en la representación. El director de escena británico Jonathan Miller indica así mismo cómo el texto es: «Algo que aún está por hacer»,¹⁴ y si el teatro de Buero es tan sugerente en su lectura es porque hasta cierto punto siempre dirige nuestra imaginación hacia completar la visión. Por ello la primera representación existe ya en la mente del autor, transpira luego en sus bocetos, para después trasladarse con fidelidad a la representación misma. Entonces es cuando se puede captar la atención de la audiencia y obtener su total complicidad,

¹¹ Antonio Buero Vallejo, «Gaudí en su ciudad», *op. cit.*, p. 915.

¹² «Sesión de coloquio: Mesa redonda en torno a la obra de Buero Vallejo», en C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 151.

¹³ C. García Cuevas (ed.), *op. cit.*, p. 151.

¹⁴ Gabriella Giannachi & Mary Luckhurst (ed.), *On Directing*, Londres, Faber & Faber, 1999, p. 90: «Work begins in the imagination. The text suggests settings and tones of voice; these loom up and take possession of the mind and I begin to hear the words spoken in the mouths of imagined people».

RESÚMENES / ABSTRACTS

cuando «sentimos la misma necesidad: de ver, de mirar»,¹⁵ como afirma el director de escena Juan Carlos Pérez de la Fuente.

El desarrollo del teatro contemporáneo, por tanto, debe a Buero no sólo las influencias históricas que necesariamente se heredan, sino el interés por experimentar dentro de las mismas convenciones. Los bocetos y diseños delatan la subversión metafísica que esperaban implementar en el espacio y en el lenguaje material que se intentaba inútilmente controlar, dando «cauce a la capacidad creadora del público».¹⁶ Así el espacio abierto se convierte en el lienzo, evocando la gran admiración que Buero sentía por Velázquez, al describir *Las Meninas* como el «cuadro más abierto del mundo»,¹⁷ por los ángulos tan numerosos por los que el espectador puede penetrar en la narrativa que cuenta el cuadro. De la misma forma, los bocetos muestran ángulos abiertos y diferentes niveles en el espacio en donde la acción puede tomar lugar; desde las versiones de entradas y recesos para *El tragaluz* (1, 2 y 3); a las trampas visuales a implementar en *La Fundación* (4) y *Jueces en la noche* (5 y 6); y por supuesto a las intrigas visuales matemáticamente calculadas para *Las Meninas* (7 y 8). Si añadimos a estas ilustraciones otras tales como las de *Un soñador para un pueblo* (9, 10 y 11) o *El sueño de la razón* (12, 13 y 14) comprobamos cómo los bocetos constituyen a su vez explicaciones gráficas dentro de un proceso preparativo que desvela las inquietudes del autor al equipo artístico.

No obstante, es obvio, a juzgar por los diseños, que la intención es desarmar las expectativas de la audiencia a través de enseñarles situaciones normales, lugares comunes y decorados conocidos, para subvertir y luego alterar las percepciones. El mensaje de la obra, por tanto, es mucho más efectivo por lo que tiene de inesperado. Compañías contemporáneas como La Cubana usan una metodología similar hoy en día, y en *Mamá quiero ser famoso*, por poner un ejemplo, una escenificación aparentemente convencional que representa una retransmisión televisiva, se trastoca para efectuar una sátira social. El mundo entre bastidores de La Cubana

¹⁵ Juan Carlos Pérez de la Fuente, Notas de Dirección para el programa del montaje del CDN de *La Fundación* en el teatro María Guerrero.

¹⁶ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 195.

¹⁷ Antonio Buero Vallejo, «El espejo de Las Meninas», *op. cit.*, p. 216.

RESÚMENES / ABSTRACTS

había sido alentado ya en obras como *Jueces en la noche*, cuando los músicos que ocupan el trasfondo ofrecen una acción paralela al mundo de la realidad que se percibe por delante (figuras 5: escenario, y 6: detalles). Y se había intentado poner en marcha una apuesta de dislocación aún más chocante en la fallida producción de Pirandello *Ciascuno a suo modo*, donde se quería «acentuar el equivoco participador de la obra, no sólo llevando a cabo en los pasillos del teatro o en su patio de butacas los intermedios a cargo de un falso público que el texto coloca en el escenario... sino haciendo uso en las octavillas que se deben repartir desde la calle y en los adecuados momentos posteriores, del auténtico nombre de la actriz española que tomase a su cargo el primer papel... pretendíamos originar fuerte confusión, más no absoluta entre ficción y realidad».¹⁸

Dentro de este mundo reevaludado, el mobiliario que Buero emplea en sus dibujos es típico de un espacio doméstico tradicional, donde la relación de causa-efecto se hace aún más poderosa. La casa es un caso muy específico por las asociaciones íntimas y personales que representa; son los lugares de refugio que describía tan minuciosamente Bachelard, «el hogar»¹⁹ donde nos sentimos seguros. Es por ello que Buero nos sitúa aquí, para que una vez que asumimos una posición familiar, poder alterar esa realidad cotidiana y hacernos cuestionar la realidad en que la vivimos; eso ocurre en *La Fundación* (figura 4) donde el diseño evoca sensaciones apacibles e incluso tranquilizadoras. El diseño que Buero esboza nos transporta a cualquiera de esas cintas terapéuticas que se suministran para ayudar a la relajación y aliviar la tensión, nada más lejos de la realidad histérica y claustrofóbica en la que viven los personajes. Una vez más, ecos de esta presentación se pueden ver hoy en representaciones tan distantes como *La historia de Ronald el payaso de McDonald* de Rodrigo García, donde el espacio que habitan los personajes es aparentemente inofensivo, e incluso lo comparten sentándose con sus familiares en animados diálogos, para luego convertirse en un espacio agresivo y amenazante que nos desconcierta. También la obra de Juan Mayorga, *Himmelweg* (*Camino al cielo*) desata un juego entre apariencias relajadas y

¹⁸ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, pp. 191-192.

¹⁹ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994, p. 5.

RESÚMENES / ABSTRACTS

tensiones subyugadas a medida que los prisioneros judíos entran en la representación teatral de una falsa cotidianeidad, dirigida por el Comandante alemán para engañar al representante de la Cruz Roja.

La casa absorbe nuestra memoria y cada rincón, cada receso, cada nivel localiza una parte de nuestra vida, nuestras creencias e incluso nuestros miedos: «Aquí el espacio es todo».²⁰ Mirando los bocetos de *Diálogo secreto* (15), *El tragaluz*, *Irene o el tesoro* (16 y 17), *La Fundación*, *Un soñador para un pueblo*, o *Jueces en la noche* la recreación de lugares familiares es reconfortante para la vista. Nada desafina o preocupa al espectador, es como si la trampa estuviera inteligentemente tendida. Es más, la proliferación de líneas horizontales y verticales evocan una sensación de orden, de una realidad más o menos perfecta. Incluso en *Hoy es fiesta* (18), las líneas se dirigen hacia el cielo, un guiño a la divinidad, al mundo etéreo de armonía total. Por supuesto los habitantes de esa casa, los mismos que visitarán la azotea que atisba el cielo, están muy lejos de adquirir la gloria. No sólo creen equivocadamente haber ganado la lotería, sino que su reacción ante la mentira será despiadada. Al fin y al cabo todos habitamos un mundo más falso de lo que nos hacen ver y nuestra reacción ante la mentira es a menudo violenta. Asimismo, el mundo de la escalera en *Historia de una escalera* (19) es mucho menos ordenado de lo que presenta la solidez de la línea que delimita el tiro de la escalera. La fragilidad sólo se refleja en las curvas que se dibujan en los personajes que en este caso están representados, sentados y arrinconados en el primer peldaño. Por tanto, en Buero el detalle importa, su dibujo es cuidadoso y meticulosamente delineado. Ésta es una señal que nos indica que su proceso de creación se desarrolla en la mente y apela a la reflexión, y además busca que el drama convierta al «espectador en algo dinámico»,²¹ que el espectador vea, escuche y piense sobre lo que ha visto de manera profunda.

Al colocarnos deliberadamente dentro de aquellos lugares familiares con los que nos identificamos, los objetos en el decorado adquieren una simbología que se hace clave al apelar a los sentidos,

²⁰ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994, p. 9.

²¹ VV. AA., *Tiempo Recobrado, Catálogo Exposición 3 Julio 2003, Sala Exposiciones del Ayuntamiento de Almagro*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Caja Castilla-La Mancha, 2003, p. 66.

RESÚMENES / ABSTRACTS

primero de manera puramente sensorial para luego atacar el intelecto. Todos estos bocetos tienen en común un espacio rodeado de objetos, a veces de manera profusa, pero en casi todos una ventana o ventanas abren el espacio de manera adecuadamente teatral hacia un mundo exterior. En principio estas aperturas que llenan de luz el escenario, parecen ofrecernos salidas, aunque éstas pueden ser falsas como en *La Fundación*, cuando el mundo exterior no es más que una prisión; o nos presentan una realidad amenazante como en las sombras de *El tragaluz*. Los bocetos son indicativos de la importancia de esas ventanas o puertas semiabiertas, que nos recuerdan otra vez a *Las Meninas* y a Velázquez, en esa puerta que se abre de manera fantasmagórica tras Velázquez sin saber si la figura que se representa vestida de negro entra o sale de la acción, o cuál es su papel en la narrativa pictórica. En todos estos diseños Buero parece jugar con esas nociones sonsacadas de la tradición artística española y cuyas connotaciones se ven reflejadas. A Buero parecía interesarle en particular la «deducción matemática»²² que conducía a Velázquez a crear una serie de trucos visuales diseñados para despistar y enfatizar la narrativa dramática. Los bocetos para *Las Meninas* demuestran el cuidado que Buero tomó con el cálculo de la perspectiva (figuras 7: planta, y 8: detalles y perspectivas), o aquellos anotados para *El sueño de la razón* en su obra a Goya (figuras 12, 13: notas al pie, y 14: lenguaje de signos para sordos). El mundo de los sentidos que examinaba en sus obras: en la ceguera de *En la ardiente oscuridad* o la sordera de *El sueño de la razón*, servía como excusa para «pintar esas sensaciones»²³ a través del texto y como también se refleja en estos bocetos.

A través de toda su obra, Buero resalta la labor que tiene el espectador en perseguir la verdad, y nos dice cómo esa «verdad... entra por los ojos»,²⁴ de la misma manera que en estos bocetos teatraliza su drama para «los ojos». Para ello, su dibujo recobra un punto de aquellos tintes tenebristas de la pintura española, cuando luces y sombras marcan los trazados, enfatizando el naturalismo dramático en que lo convierten. Una técnica que se deriva de ese

²² Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 217.

²³ Antonio Buero Vallejo, «Arte pictórico para ciegos», *op. cit.*, p. 1264.

²⁴ Antonio Buero Vallejo, «Un pintor nada menos», *op. cit.*, p. 936.

RESÚMENES / ABSTRACTS

juego entre el claro-oscuro se ve más claramente plasmada en los diseños para *Hoy es fiesta*, o *La Fundación* (sus bocetos más terminados, 18 y 4 respectivamente), donde el misterio del drama se esconde en las sombras, y los secretos parecen a punto de revelarse en las luces que iluminan las estancias. Es más, todos los bocetos evocan una sensación de quietud, que es a la vez inquietante, tal y como «el teatro suele resolver esa tensión con sus “silencios”». ²⁵ Las luces y las sombras, trazadas metódicamente con geométricas líneas cruzadas, nos comunican esos mismos «silencios» que elevan la tensión y recalcan la unidad dramática.

En *El sueño de la razón* la oscuridad domina el interior, con los monstruos en la mente de Goya tomando presencia en las «pinturas negras» que decoran la sala. Los croquis con apuntes en rojo y azul (figura 13) reflejan la sintonía que Buero buscaba entre la ficción y la realidad latente. En apariencia los movimientos por el escenario se señalan en rojo para la «Romería-Aquelarre» y en azul delimitando el decorado. Así como la descripción de las dos salas a utilizar, dividiendo el espacio en dos alturas. Mientras tanto, el lenguaje de sordos lo refleja en el boceto de manos. De esta manera, se ve claramente cómo el lenguaje visual está definido por una serie de signos añadidos a lo que es el texto o las acotaciones. El mundo de Goya, al final de su vida, es un mundo de visiones y de sordera que sólo se puede traducir a través de imágenes.

Igualmente, en *Irene o el tesoro*, Buero construye la habitación por etapas, representando el hueco con las aperturas que se necesitan para realizar el mundo de fantasía que pretende la historia; seguidamente, lo amuebla hasta que no soporta más objetos (figuras 16 y 17: detalles). La atención al detalle interior, que delata en la acotación inicial a la obra, está debidamente recreada en el dibujo, para conseguir al final una impresión de «habitación destartada». ²⁶ La vida de Irene queda debidamente plasmada dentro del espacio íntimo que representa su casa, su «cuarto de estar». Al igual que en el caso de Goya estos espacios se ven invadidos por seres fantásticos que debilitan la realidad concreta del recinto.

En *Jueces en la noche* la profusión de espacios, que se

²⁵ Antonio Buero Vallejo, «Tres maestros ante el público», *op. cit.*, p. 186.

²⁶ Antonio Buero Vallejo, *Irene o el tesoro*, Madrid, Magisterio Español SA, 1989, p. 89.

RESÚMENES / ABSTRACTS

transforman entre la realidad y la alucinación, están marcados en estos bocetos de diversas maneras. Mientras que el croquis del escenario a vista de pájaro (figura 5) señala una maraña de figuras geométricas que parecen acumularse una encima de otra, las paredes se abren y cierran de manera inconsistente. El boceto refleja el mundo de Juan Luis, que gira alrededor de su casa y su despacho, con alguna salida al exterior, y que pese a su supuesto control se va deshaciendo y desmoronando ante nuestros ojos. El espacio lejos de pertenecerle es distante y frío, como indica el segundo croquis (figura 6) donde el decorado se encoge ante la inmensidad de la extensión que le rodea; aquí el telón de fondo amenaza con dar paso a los «monstruos» que lleva dentro, al igual que ocurre con Goya.

Mientras tanto en *Mito* (20), su libro para ópera, se nos presentan «las vastas dependencias posteriores de un escenario».²⁷ El boceto resalta un esquema preliminar para el «enorme trasto con quebraduras de biombo... Visto por su revés, sólo muestra su artesana superficie de envarillados y listones sobre la gruesa tela...»; aquí los personajes completan su doble papel de cantantes y de personajes míticos (Don Quijote, Sancho Panza). Este desdoblamiento que pertenece al mundo entre bastidores se fundamenta en una visión alternativa para la representación y el decorado. Buero apuesta por una producción mucho más simple de lo que la ópera normalmente conlleva, y su diseño no evoca esos grandes escenarios barrocos a los que estábamos acostumbrados. La escenificación renovadora no es nueva, por supuesto, pero la proletarización es siempre un concepto arriesgado en el mundo de la ópera.²⁸

De nuevo, la variedad de detalles dibujados en *Un soñador para un pueblo* nos muestra el cuidado que el autor otorga al decorado. El croquis a vista de pájaro (figura 11) dibuja un hexágono con cuatro ambientes donde se moverá la acción, y dicha ambientación es importante para señalar una narrativa en que la historia se mueve y el individuo debe moverse con ella. Pero la historia no afecta sólo a las grandes figuras sino a todos los habitantes, y los detalles

²⁷ Antonio Buero Vallejo, *Obras completas. Teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 1188.

²⁸ La música no llegó a componerse y la ópera no se estrenó.

RESÚMENES / ABSTRACTS

dibujados muestran cómo se buscaba que las estancias y el paisaje urbano compartieran el espacio en igualdad de condiciones. Ventanas y paredes marcan el exterior y el interior al mismo tiempo, donde las farolas —un dibujo que se repite— enfocan la acción (figuras 9: tres diseños, y 10: detalles). Esquilache, nos dice Buero, introdujo el «alumbrado público»²⁹ en la capital, por ello la luz se convierte en elemento clave en este diseño. No sólo avanza la civilización sino que alumbra el conocimiento. Tal vez sea ese elemento de alcanzar una armonía, lo que haga que el dibujo central —que representa la escena al completo— evoque una sensación de bienestar casi alegórica, algo que culmina Buero mismo en su acotación «El resto es cielo mismo».³⁰

En un teatro tan social como el de Buero, la pintura como él nos dice otorga el «vehículo de emociones colectivas»³¹ necesario para comunicar con la audiencia. El autor manipula nuestra necesidad inconsciente por observar y analizar para contarnos una historia que nos sea estimulante. A través de estos bocetos vemos cómo componía su trabajo, a base de trazos e incluso de una intuición que nos habla de experiencias y que nos compromete como espectadores.

Junto al texto, es el sonido de las palabras y la presentación visual de la obra lo que al final marca de manera determinante una impresión en el espectador. Estos elementos a menudo se dan por supuesto para ir directamente a examinar las metáforas y alusiones literarias que componen la temática central. Sin embargo, sólo a través de una consciente dirección visual se adentrará al espectador en aquella misma temática que nos concierne; sin eso, el teatro no existe, un hecho que Buero reconoce en su ensayo *Acerca del texto dramático* en el que habla de la «creación colectiva» del autor con el director, diseñador y actor entre otros. Si se niegan «otras fórmulas de creación distintas» se «empobrece al teatro».³² Los bocetos que Buero Vallejo dibujó para elaborar su proceso creativo, son una muestra más de esa visión del teatro como un producto eminentemente audiovisual, y lo que es más, poseedor de la mirada

²⁹ Antonio Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 1972, p. 93.

³⁰ Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 95.

³¹ Antonio Buero Vallejo, «Un pintor nada menos», *op. cit.*, p. 935.

³² Antonio Buero Vallejo, «Acerca del texto dramático», *op. cit.*, pp. 802.

RESÚMENES / ABSTRACTS

que nos incorpora a su mundo. Estos dibujos no recrean el escenario de forma pasiva sino que van más allá: reflejan el interés de Buero por el acto escénico, por la imagen viva que prima por encima de todo.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1994
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Austral, 1972.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Obras completas: Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Irene o el tesoro*. Madrid, Magisterio Español SA, 1989.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Obras completas — Teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo, Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.
- GARCÍA CUEVAS, Cristóbal (ed.), *El teatro de Buero Vallejo, texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- GIANNACHI, Gabriella & LUCKHURST, Mary (ed.), *On Directing*, Londres, Faber & Faber, 1999.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1982.
- PEREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos, Notas de Dirección para el programa del montaje del CDN de *La Fundación* en el teatro María Guerrero.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- VV. AA., *Tiempo Recobrado, Catálogo Exposición 3 Julio 2003, Sala Exposiciones del Ayuntamiento de Almagro*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Caja Castilla-La Mancha, 2003.

Bocetos y diseños de Antonio Buero Vallejo, por cortesía de don Carlos Buero.