

LOS MANUSCRITOS DE ANTONIO BUERO VALLEJO

CARLOS BUERO

RESUMEN:

Antonio Buero Vallejo guardó cuidadosamente los manuscritos de su obra. Forman una colección de gran valor para entender el proceso creativo del autor, puesto que incluye dramas con más de una versión, fechas, títulos alternativos, notas preliminares, esquemas previos, documentación complementaria, croquis y comentarios personales. Este artículo presenta una relación pormenorizada de la misma, detalla sus aspectos más relevantes y la relaciona con diferentes etapas de la vida del dramaturgo.

PALABRAS CLAVE:

Antonio Buero Vallejo, manuscritos.

ABSTRACT:

Antonio Buero-Vallejo carefully preserved manuscripts of his work. They form a collection of great value for understanding the author's creative process, since it includes dramas with more than one version, dates, alternative titles, preliminary notes, previous schemes, additional documents, sketches and personal comments. This paper presents a detailed account of the same, detailing its most important aspects related to the different stages of the life of the playwright.

KEYWORDS:

Antonio Buero-Vallejo, manuscripts.

Mi padre, Antonio Buero Vallejo, era una persona meticulosa, lo que no parece estar en consonancia con la abulia de la que hacía gala en declaraciones como «la pereza es el más sublime de todos los vicios» o «no me gusta escribir teatro; lo que me gusta es *haberlo escrito*». Ni yo mismo me di cuenta de esta contradicción hasta que, en una charla en que lo definía como él a sí mismo, mi interlocutor me respondió: «Mmmm... pero... ¿cuántas obras ha escrito?». Treinta obras de teatro, tres ensayos, decenas de artículos y conferencias, y un compendio de poemas, en cincuenta años, es una producción demasiado extensa para considerarle un amante del *dolce far niente*. Sin embargo, se sentía así realmente y habría escrito mucho menos si ese rasgo de su personalidad no hubiera estado compensado por otro de igual peso al que podríamos calificar, quizás sin mucha exactitud, como *sentido del deber*. Fue una especie de sentido del deber —para los suyos, para su causa, hacia sus ideas— y no la temeridad, lo que hace que no acepte la derrota y participe, nada

más acabar la guerra, en actividades clandestinas que le llevan a prisión y pudieron costarle la vida. Y creo que es esa misma característica, en una indefinible mezcla de estoicismo y firmeza de carácter, la que impulsa su empeño creativo. Seguramente soñaba con que, de haber nacido en otro país, unos cuantos de sus primeros éxitos le hubieran proporcionado suficientes recursos económicos para no tener que escribir. Pero creo que, aún cuando ese hubiera sido el caso, lo habría seguido haciendo sólo porque debía, porque habría sido una deslealtad hacia sí mismo no desarrollar hasta sus últimas consecuencias los principios dramáticos que bullían en su interior.

Así pues, una ojeada a su despacho nos daba la sensación de ese clásico desorden en el que se sabe dónde está cada cosa, aunque haya que levantar algún que otro montón de papeles para encontrarla, y yo mismo, en mi adolescencia, le reordené un par de veces su biblioteca ya que cuando algún tema no tenía sitio en el estante que le correspondía, lo continuaba donde hubiera hueco, aunque fuera la librería de una habitación distinta. Pero, por otra parte, guardaba escrupulosamente los artículos de prensa, recortándolos, fechándolos y pegándolos en enormes encuadernaciones de papel en blanco que él mismo encargaba hacer, y a partir de julio de 1977, en carpetas A-Z estándar donde podía archivar el recorte más cómodamente con solo troquelarle dos agujeros. Lo mismo hacía con su ingente correspondencia, que hoy ocupa sesenta y tres carpetas de anillas de varios grosores, clasificadas por países. Gracias a este cuidado, que entiendo veía como una obligación profesional más, construyó archivos personales que han facilitado la labor de los investigadores y han hecho posible conocer y hasta rescatar, aspectos importantes de su trabajo, como, por ejemplo, la versión definitiva de su adaptación de la obra *El puente*, de Carlos Gorostiza. En una de sus cartas, Gorostiza le aclara el sentido de varios giros verbales que requerirían cambiar algunas frases para obtener la adecuada equivalencia con el español de aquí. Pero la versión en poder de Gorostiza no incluía estos cambios y era la única disponible, puesto que en casa de mi padre no había ningún ejemplar. Eso hizo que el editor, Javier Huerta, procediera a consultar el libreto depositado en la censura: allí era dónde se encontraban las frases alternativas de acuerdo con las explicaciones de Gorostiza, en lo que sí era una versión final que, seguramente por premuras de tiempo, mi padre entrega quedándose sin libreto para sí.

El archivo de correspondencia, en gran medida, lo forman cartas de un tiempo en el que la reprografía no existía o se encontraba poco desarrollada. Aunque, por esa razón, la mayor parte de las mismas son sólo las recibidas, en casos de especial importancia —habitualmente, aquellos que tenían que ver con un proyecto profesional—, mi padre sí conservaba copia en papel carbón de su respuesta. Algunas de estas repuestas tienen un gran interés. Por ejemplo, las extensas cartas que manda al director y al guionista de la adaptación para el cine de *En la ardiente oscuridad* (cuya

alteración del sentido de la pieza original hizo que sólo permitiera su comercialización bajo el título de *Luz en la sombra*) dándoles explicaciones sobre la función de cada personaje, la razón de esta o aquella escena y hasta proponiéndoles soluciones audiovisuales, constituyen un extraordinario análisis de la obra de la mano de su propio autor. De tarde en tarde, tanto en los recortes de prensa, como en la correspondencia, nos encontramos con breves anotaciones a mano, de una o dos frases. Muchas simplemente aluden a una respuesta enviada que no se considera de suficiente importancia como para hacer una copia (por ejemplo: «respondo que sí»), pero otras son pequeños desahogos ante un comentario o tratamiento que le afecta o le altera; algo no muy distinto en su naturaleza de aquellas cartas que todos hemos escrito y nunca enviamos a alguien cuyo comportamiento nos ha dolido. No tienen importancia comparable a las respuestas relacionadas con la producción cinematográfica de *En la ardiente oscuridad*, pero quiero mencionarlas aquí porque nos vamos a encontrar tipos de desahogo equivalentes al profundizar en el tema central de este artículo.

De manera que el recuerdo que tengo de mi padre no es precisamente el de una persona inactiva. Era, eso sí, un tipo de actividad creativa, que se parecía poco a la del que sale a trabajar temprano por la mañana y vuelve entrada la tarde. Había muchos tiempos aparentemente muertos, pero todo el que haya abordado una tarea de esta índole sabe que en ellos la mente sigue trabajando más o menos conscientemente, y yo solía ver a mi padre pasarse la mañana entera en el despacho, a menudo tecleando la máquina de escribir. Ahora sé, porque así lo ha declarado en entrevistas, que esas mañanas las dedicaba sobre todo a resolver correspondencia. Por las tardes sólo parecía metido en faena cuando redactaba una obra. Empezaba a media tarde y acababa a la hora de cenar. En la etapa de la que puedo tener memoria, a partir de mediados de los sesenta, las escribía en el salón, sobre una mesa de centro, sentado en el sofá de un tresillo. Puede parecer una ubicación algo incómoda como alternativa a una mesa de despacho, pero no lo era: yo mismo la emplee para estudiar exámenes universitarios y bien por la relación entre la altura del asiento y la de la mesa, o por lo mullido del cojín, resultaba mucho más llevadera que la de otras partes de la casa, despacho incluido. Creo, además, que la amplitud del salón, que pudieras perder la vista en un descanso sobre cuadros o sobre estanterías llenas de libros, adornos y fotos, y sobre todo, que se diferenciara del lugar en el que se dedicaba al trabajo, digamos, *más administrativo*, de responder correspondencia, le debía resultar inspirador. Sé, pero no lo viví, que sus primeras obras las escribió sobre un buró que nunca he conocido o en su mesa de despacho, y sé, por haberlo vivido, que las últimas (quizás, las tres últimas) las escribió en una butaca de la sala de estar, combinando mañanas, cuando la habitación era sólo para él, y tardes, con otros miembros de la familia viendo la televisión. Si aplicáramos una *poética del espacio* a lo Bachelard,

podríamos decir que estos tres *lugares* se corresponderían con tres etapas de su vida como escritor: el dramaturgo joven e incipiente no tenía problema alguno en utilizar la pequeña tabla plegable de un buró, pero el autor maduro ya establecido sentía el peso de la responsabilidad de cada nueva obra y precisaba un entorno especial para afrontarla, mientras que, ya mayor, necesitaba arrojarse en el calor del hogar y de los suyos. Esta equivalencia coincide también con tres épocas históricas: la de la carestía de postguerra en que un buró y no digamos una mesa de despacho, eran adecuados al nivel de confort exigible para ese tiempo, la del desarrollo de los sesenta y setenta, que permitía y hasta demandaba que la comodidad viniera asimismo de la mano de la decoración interior, y la de las crisis, inestabilidad económica, y paro masivo de los ochenta y noventa, que invitan a la búsqueda de un *refugio*. Habría que añadir que el desarrollo de los sesenta abre un nuevo espacio: es sabido que, desde 1965, empieza a veranear en el Hostal Arcipreste de Hita de Navacerrada, un sitio que le encantaba y donde, como si se encomendara a la tranquilidad y los paisajes de la sierra, se llevaba trabajo cuando una obra se le resistía. Creemos que, dentro de una notable homogeneidad en todas las épocas, hay pequeños indicios en los manuscritos que ratificarían lo que estas fluctuaciones de *lugar* parecen contarnos sobre la vivencia personal del autor al escribir.

No sabría decir cuándo fui consciente de que mi padre era un dramaturgo reconocido. Creo que desde siempre. Uno de mis primeros recuerdos es haber asistido a un ensayo de *Aventura en lo gris*, en 1963, y ya entonces, sabía que la obra era de mi padre y que su presencia como director constituía una especie de anomalía. Pero que toda esa serie de prácticas, estancias y objetos cotidianos que me venían dados como *hogar*, se revelasen como el marco físico del universo de un escritor, llegó años más tarde. Tampoco sabría concretar la edad, aunque tuvo que ser en ese momento del desarrollo en que el niño se abre al mundo y empieza a interrogarse sobre el sentido de todo eso que pasa *ahí fuera*, sólo que ese fuera de las actividades del mundo, también era un dentro, y yo vivía inmerso ese interior en el que, nada menos, se gestaban obras literarias. Estoy convencido de que tener al alcance de la mano espacios que, por un lado, eran sitios prácticos para el día a día pero, por otro, también ese *allí donde habitan las musas*, debió resultarme fascinante. Ponerme a explorarlos, intentar desentrañarlos, sólo era cuestión de un tiempo llevado de la mano de la curiosidad. Poco a poco, empecé con modestas incursiones: me fijaba en lo que decían los papeles encima de la mesa de despacho, echaba una hojeada a los clasificadores de correspondencia a ver qué había dentro, escudriñaba las estanterías título a título hasta acabar por aprenderme la estructura de la biblioteca, y cosas así. A medida que me hacía mayor, y más aún cuando abordé la primera de las reordenaciones de libros a las que me he referido más arriba, mis incursiones eran más osadas. En una

de ellas, me encontré con los manuscritos de todas las obras de mi padre, guardados con la misma meticulosidad que la prensa o la correspondencia. Se hallaban en uno de los armarios laterales del escritorio, en un cajón interior de frente abierto, con baldas de separación vertical en madera, que cumplía una función similar a la que hoy tendría el que se usa para colgar carpetas. Como me movía un tanto a hurtadillas, sin detenerme demasiado no fuera a ser que mi padre apareciese, al principio no deduje lo que tendría ese montón de sobres apretados que, eso sí, debían ocultar algo, sin duda, interesante. Mucho más tarde, con mayor confianza y en mejor ocasión, me atreví a tirar de algunos: en letra manuscrita, aparecían títulos de sus obras. Los había que me eran desconocidos, como, por ejemplo, y lo recuerdo perfectamente, *Una extraña armonía* (no estrenada e inédita por entonces), pero al no llegar a sacar los sobres del todo, todavía albergaba dudas sobre lo qué podían contener exactamente. Dosis crecientes de arrojo que incluían ver el sobre entero y apartar la solapa para atisbar levemente el interior, me hicieron finalmente entenderlo, aunque la incógnita de aquellos títulos no reconocibles permanecería durante mucho tiempo. Sólo tras su muerte los revisé uno por uno y en profundidad, encontrándome con sorpresas que todavía hoy son para mí un misterio, como que, por ejemplo, esa *Una extraña armonía* que tanto me había llamado la atención y ya sabía lo que era, no apareciese por ninguna parte.

Los sobres llevan escrito en su cara frontal el título de la obra y una indicación más o menos precisa de lo que hay dentro (por ejemplo, «Notas y manuscrito», «Primer y segundo manuscrito», etc.). En el borde superior, con mayúsculas, se reproduce el título de forma resumida («Escalera», «Valmy», «Oscuridad») para facilitar su localización en la cajonera de baldas. Todos son tamaño cuartilla menos los de *La detonación* y *Misión al pueblo desierto*, que son algo mayores. También añaden información acerca de dónde habían ido a parar aquellos manuscritos que mi padre ya no tenía en su poder. Por ejemplo, de *Madrugada* conserva el primer manuscrito pero señala que el segundo se lo había regalado a José María de Cossío. En *Irene, o el tesoro*, están todas las notas preliminares pero se indica que el manuscrito se regala al pintor Viola (en realidad, se cambia, porque Viola le regala a su vez un cuadro suyo de gran formato que presidía el salón y se ha podido ver en numerosas fotografías). El de *El concierto de San Ovidio* va a José Osuna, conservándose las notas y diversa documentación preliminar. Con este grado de precisión, cuál no sería mi sorpresa al sacar todos los sobres del escritorio para ponerme a inventariarlos y encontrarme con que no estaban los correspondientes a *La tejedora de sueños*, *La señal que se espera*, *Casi un cuento de hadas* y *Una extraña armonía*. Por un lado, recordaba perfectamente haber visto de niño el de *Una extraña armonía*, pero por otro, aunque la memoria se equivocara, me resultaba inconcebible que de haber de-

jado de poseer esos manuscritos, mi padre no hubiera mantenido el sobre con una nota explicando su destino. Fue un gran disgusto, al que se sumó que ni en la carpeta donde guardaba ordenadamente los dibujos de su *Libro de estampas*, ni en ninguna otra, apareciera el retrato de su prima Isabel. Como el último año de vida de mi padre había resultado algo caótico, con cuidadores que entraban y salían, llegamos a creer si no se trataba de un hurto. Era difícil de concebir, porque localizar este material hubiera requerido poner el despacho patas arriba, pero en momentos emocionalmente alterados se llega a pensar cualquier cosa. El disgusto se fue mitigando con el paso del tiempo pero no desapareció hasta que, primero, mi madre habla con el marido de Isabel, le comenta el caso y éste le confirma que el dibujo lo tenían ellos porque mi padre se lo había regalado a su prima, y después, encuentro un inventario de la exposición realizada en el teatro Español con motivo del reestreno de *El concierto de San Ovidio* (1986)—en la que se presentaron al público todos los manuscritos—, donde tampoco aparecen los títulos mencionados. En algún momento entre mi niñez y 1986, esos manuscritos habían desaparecido y mi padre, tan meticuloso y atento a sus cosas, no había dejado indicación del motivo. Tampoco lo hizo con el dibujo del *Libro de estampas*. Desconozco por qué.

Todas las obras de teatro manuscritas lo son en cuartillas, excepto la última, *Misión al pueblo desierto*, que combina folios y cuartillas. El caso de *Misión al pueblo desierto* es singular por las circunstancias en que se elabora. Interrumpida por un ingreso de urgencia a consecuencia de una hemorragia gástrica, durante su recuperación pasé a máquina con el ordenador la primera versión y creo que después trabajó sobre esas páginas. Tal vez en parte por esto y en parte porque, desde entonces, su salud empieza a empeorar, no tuvo tanto cuidado como con los restantes, y el manuscrito nos llega fragmentariamente. También combinan folios y cuartillas las notas preliminares. Lo mismo sucede con los ensayos, poemas o discursos, y con una rareza prácticamente desconocida hasta ahora: el conjunto de folios mecanografiados y cuartillas escritas a pluma con letra de mi padre que componen fragmentos de un guión cinematográfico cuyo título provisional era *Si yo volviera a nacer*. Sobre las razones de este guión nunca terminado, nos da indicios el propio autor en una de sus primeras entrevistas tras ganar el Lope de Vega, la concedida al programa *Hoy le visita a usted* de Radio Madrid el 27 de junio del 49, en la que declara:

Soy un novel, pero ya indiqué al iniciar nuestra entrevista que no es esta la primera obra acabada que sale de mis manos. Por lo demás, también me tienta la crítica de arte. Hace poco he publicado un estudio sobre Gustavo Doré. Actualmente, en colaboración con un novelista y un poeta, mis amigos Pérez Sánchez y Romillo, preparo un guión cinematográfico.

Unos meses más tarde, los tres colaborarían juntos en otro guión, el de la producción cinematográfica de *Historia de una escalera*, pero, antes de que el premio condujera a mi padre por el camino del teatro, ese grupo de amigos, todos ellos republicanos y compañeros en la clandestinidad, tentaban la manera de salir adelante en la España de la postguerra barajando posibilidades cercanas a su vocación.

Hay títulos de los que sólo guardó una versión (generalmente los primeros, como *Historia de una escalera*, *En la ardiente oscuridad*, *Hoy es fiesta*) pero la mayoría cuentan con primera y segunda versión, y de *El tragaluz* disponemos de tres. Es también común encontrarnos con las notas previas que el autor ha ido tomando y los esquemas preliminares de la estructura de la obra. Huelga señalar que poder seguir a través de estas notas las variaciones del número y naturaleza de los personajes, la idea (a veces, resumida en una frase) sobre la que se construye una escena, un acto entero, o la obra misma, los resúmenes argumentales, las preguntas que el autor se hace a sí mismo para encontrar el desarrollo dramático más adecuado, y, después, poder ver cómo todo ese trabajo queda plasmado en una y luego en otra versión, a qué responden los cambios entre ambas, cómo se depura el lenguaje, o qué partes se suprimen para equilibrar el peso de las diferentes escenas, hacen de este conjunto documental una fuente difícilmente superable para comprender la técnica de escritura y el proceso creativo de una dramaturgia.

Los manuscritos se acompañan de numerosos bocetos. Los más frecuentes son croquis de decorados que el autor realiza para imaginar la acción sobre las tablas, algunos de ellos tan bien hechos que constituyen una propuesta firme a tener en cuenta por el escenógrafo (el caso más notable y conocido, al haberse publicado en *El Libro de estampas*, es el del decorado de *Hoy es fiesta*), pero en *El sueño de la razón* nos encontramos, además, con la sorpresa de un espectacular dibujo de una serie de manos que adoptan la posición de cada letra del lenguaje de signos que se emplea en la representación. Aquí y allá, hay también unos croquis que parecen incomprensibles y sobre los que merece la pena dar una explicación: son rectángulos divididos horizontalmente en dos mitades, con la de arriba separada a su vez en otras dos porciones y la de abajo en tres, surcados por una línea sinuosa. Se trata de un solitario sin solución posible con el que mi padre se entretenía muchas veces y que parece claro que empleaba durante la escritura como una forma de relajarse. Consistía en intentar trazar un recorrido que cruzase todos los segmentos de línea que la compartimentación había establecido en el interior y el borde del rectángulo, y que, como las tres en raya, era un juego que nunca se podía ganar.

Las primeras obras están escritas a pluma pero, cuando los bolígrafos BIC se popularizan, mi padre los acoge con fruición. Aunque hoy en día los hay mucho más cómodos y perfeccionados, el éxito de los BIC no fue una casualidad. Recuerdo muy

bien una exposición en la sede del diario *Pueblo* a mediados de los setenta, en la que presentaba su obra el caricaturista Joaquín G. Santalla, y cómo, frente a una magnífica caricatura de mi padre hecha a bolígrafo, ambos dedicaban grandes alabanzas a los BIC porque, a diferencia de la plumilla, ¡permitían trazar líneas difuminadas, como el lápiz! Fuera por esta menor rigidez o porque el bolígrafo desechable era un invento muy cómodo, él, como una gran mayoría de españoles, empezó a utilizarlo y a aprovechar que no sólo se vendía en azul y negro, sino también en rojo y verde. En los manuscritos a pluma, las correcciones son de la misma tinta que el texto principal y la única separación por colores viene de aquellos lápices de doble punta y mina gruesa, con una mitad azul y la otra roja, que creo ya han desaparecido pero él usó muchos años para lo que estaban casi exclusivamente concebidos: tachar. Al surgir los BIC, pasa a corregir con un bolígrafo rojo que, tras un tiempo de convivencia con el lápiz de doble punta, también acaba sirviendo para las tachaduras. Podríamos decir que mientras el lugar y seguramente, el formato de papel, sí eran requisitos importantes para enfrentarse a una obra, no sucedía lo mismo con el útil de escritura y que carecía de fetichismos tan comunes como el que se puede tener por tu pluma favorita. En este sentido, resulta hasta cierto punto llamativo ver cómo, para el segundo y último manuscrito de *La Fundación*, emplea rotuladores de punta fina en colores verde, rojo y turquesa, creo que por el mero gusto de probar la novedad y ver cómo trazaba las líneas esa última invención del mercado...

Las cuartillas con el texto de la obra, están siempre numeradas, bien acto a acto, o correlativamente. En todos los casos, el número se encuentra en la esquina superior derecha de la hoja, y va rodeado por un círculo. Aunque las cuartillas están escritas por las dos caras, sólo numeraba la anterior. Hay que deducir que del formato de papel, en combinación con el número de páginas, obtenía una idea bastante aproximada de la duración de la pieza ya que, en la parte frontal de los sobres donde las guardaba, a veces aparecen números que se corresponden con las páginas de cada acto de la versión final. Creo que los ponía para hacerse una idea rápida de la longitud –y correspondiente duración– de las ya estrenadas y tenerla como referencia para la que se proponía escribir. Probablemente, ese fue uno de los motivos que le hicieron permanecer tan fiel a las cuartillas incluso cuando empezaron a caer en desuso, y la explicación de que tanto en las notas, como en sus otros escritos, no le importara usar el folio con frecuencia.

Muchas versiones van fechadas, y gracias a ello, sabemos que la segunda versión solía terminarla, aproximadamente, un mes después de la primera. Pero en algunas obras, al final, junto a la fecha, hay también a veces un pequeño comentario entre pesimista y angustiado. La primera obra que lo incluye es *Madrugada*. Hemos hablado de los diferentes lugares de escritura como posibles indicadores de la vivencia sub-

jetiva del autor a medida que evoluciona su carrera. Es significativo que *Madrugada* inaugure estas notas de desahogo, a veces de invocación, que hemos visto aparecían en prensa y correspondencia y que, en todo caso, son muestras del grado de estrés que una nueva obra podía suponerle. Porque, con *Madrugada*, ese autor joven e incipiente se encontraba por primera vez frente a la posibilidad de que su trayectoria como dramaturgo se truncase. Los dos estrenos anteriores (*La señal que se espera* y *Casi un cuento de hadas*) no habían tenido muy buena recepción de crítica y público, y si el siguiente no resultaba exitoso, las posibilidades de continuar estrenando se verían seriamente mermadas. Así, al final del manuscrito, fecha la obra de una manera peculiar: «Esta condenada obra la fecho el 6 de Septiembre de 1953, después de largos meses de trabajo duro y amargo. Son las 7 menos 8 minutos».

A partir de ahí, empieza a forjarse el autor maduro, consciente de lo que se juega en cada estreno, y en *Las cartas boca abajo* nos volvemos a encontrar con una imprecación parecida sobre la dureza de escribir. *Madrugada* fue un gran éxito, los estrenos continuaron, y *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo* fueron éxitos aún mayores. Su trayectoria se consolida y su teatro disfruta de una amplia y favorable consideración. Pero eso trae consigo una nueva encrucijada: la de superarse a sí mismo, dar un salto en su dramaturgia, para que esa consolidación no conduzca a un estéril adocenamiento. Como autor maduro, que tiene una carrera entre las manos, siente que proyectar su obra hacia el futuro le va a exigir adentrarse en nuevas propuestas dramáticas que trasciendan lo ya hecho, llevando a un primer plano inquietudes e ideas germinales que todavía no ha desarrollado plenamente, hasta convertirlas en lo que acabarían siendo: el signo diferencial de su teatro. Y es entonces cuando aparece el tercero de este tipo de comentarios, que es el más extenso de todos y por primera vez incluye una evaluación negativa del resultado. Se halla al final, precisamente, de *Un soñador para un pueblo*, su primera obra histórica y la que marca el inicio de una nueva etapa en la que intuiciones como el apagón de *En la ardiente oscuridad* se perfeccionan dando lugar a un recurso escénico propio e innovador, de múltiples implicaciones, que se conoce como *efecto de inmersión*. No podía saber entonces lo que esa obra supondría para el futuro de su producción pero una pulsión inconsciente se lo estaba diciendo en forma de oleadas de incertidumbre, que quedan reflejadas en la angustia con que termina su comentario: «[...] Nunca padecí tanto, nunca vi con peores ojos el triste resultado. Terminó hoy, entre dificultades indecibles. El estreno casi previsto, si la Censura y el teatro lo permiten. No quisiera estrenar y no puedo dejar de hacerlo. ¡Miserable profesión! 8 de Octubre de 1958».

A partir de entonces, los comentarios se suceden (en *Aventura en lo gris*, *La doble historia del doctor Valmy*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón*), coincidiendo con la etapa en que desarrolla sus más importantes hallazgos dramáticos. No importa que *Un*

soñador para un pueblo fuera otro éxito aplastante, el autor maduro estaba inmerso en un extraordinario combate creativo del que saldrían sus mayores logros pero que, justamente por eso, iba acompañado de un esfuerzo enorme, una inquietud absoluta, y la tensión permanente del descubridor que intuye la meta pero no ha llegado a ella. Cuando llega, en *La Fundación*, donde culmina la técnica que le permite introducir por completo el punto de vista subjetivo en el drama, los comentarios cesan. Pero, hasta entonces, la zozobra es tal, el miedo a naufragar antes de pisar tierra tan grande, el saber que todavía existe un más allá no alcanzado late de manera tan fuerte, que nos encontramos con desahogos que hoy nos resultan imposibles de entender salvo si los vemos como etapas de un camino todavía no acabado y consideramos que, el que lo sigue, como sucedía con aquellas líneas sinuosas que recorrían los rectángulos del juego en solitario, puede tener la vivencia de no estar yendo a ninguna parte, de que su intuición le engaña, de que está perdido, el jeroglífico es imposible de resolver, y al otro lado del océano no hay tierra. El tiempo pasa, y llegan obras definitivas, como *Las Meninas* o *El concierto de San Ovidio*, pero la pulsión sigue ahí, y en *El tragaluz*, seguramente la que más le cuesta escribir si atendemos a que es la que más versiones tiene, al desaliento de una larga y difícil etapa fuera de los escenarios, o a que en ella los efectos adquieren un carácter estructural, se produce el desahogo más duro de todos. Al terminar la penúltima versión, escribe: «18 de Septiembre de 1966. Dentro de 11 días cumpla 50 años. Quisiera tener esperanza. Que sea lo que Dios quiera de esta obra mortalmente aburrida». Cuando termina la última versión, el 6 de noviembre de 1966, ya no hay ningún comentario y lo que quiso Dios fue que resultara su mayor éxito hasta entonces y se la considerara la mejor obra de todas las que había escrito.

Decimos que, tras *La Fundación*, este tipo de comentarios terminan. Esto es así en lo que respecta a la dinámica interna de gestación de su obra, pero otro momento de gran estrés emocional nos ofrecerá no uno, sino dos nuevos ejemplos, esta vez sí finales. Aparecen en cada una de las versiones de *Lázaro en el laberinto*. Tras la primera, escribe: «Interrumpido por la trágica muerte de mi queridísimo Quique, inicio sin terminar, en Navacerrada, la segunda versión». Y al acabar la segunda: «Navacerrada, 23-8-86 y 27-8-86 y algunos días más de pequeñeces... Si esta obra tuviese éxito, siempre tan improbable, la dedicaré a la memoria de mi hijo Enrique». Cuando la obra se publica, esa dedicatoria que anuncia posee un tono similar: «A la memoria de mi hijo Enrique Buero Rodríguez, joven actor que nos dejó a sus 24 años. Para que se le recuerde, al menos, mientras se recuerde esta obra, en la que quizá habría trabajado. Con amor». De ella dice Patricia O'Connor: «Quienes no conocen al autor quizá no puedan oír la carga de emoción que late en esta dedicatoria, tan comedida en su apariencia». Pero nosotros ya hemos accedido a la voz interior del autor en

forma de apostillas a sus manuscritos que aparecían cuando la encrucijada creativa era prácticamente insoportable. Ahora vuelven, en un momento totalmente insoportable: no se deben a razones literarias pero se encuentran en el mismo sitio, el más recóndito, dónde uno habla consigo mismo. Aunque, al ser otros los motivos, si antes creíamos ver un tono de desahogo e invocación, el de ahora nos suena a desamparo y tristeza.

Si bien estos comentarios eran primordialmente para él y probablemente operasen como recursos psicológicos, es seguro que a mi padre no se le pasaba que tal vez algún día, serían leídos por terceros, como ahora sucede. Se encuentran al final del manuscrito de una obra, dónde les corresponde estar por otra parte, pero podrían haberse escrito en un papel suelto, en otro lado. Quizás, entonces, carecerían de la carga que les da sentido y los hacen más o menos eficaces como pequeña terapia de urgencia, pero hubiera sido mucho más difícil que alguien accediese a ellos. Constituyen, aunque sea mínimamente, un testimonio que el autor, si no busca, tampoco rehúye, y que también nos ha querido legar. Como tal, añaden a la ya de por sí extraordinaria fuente que una colección tan completa supone para entender el oficio del teatro, algo de lo que hemos oído hablar muchas veces, que sabemos por las declaraciones tanto de mi padre como de otros autores, pero que es difícil de percibir en toda su intensidad sin este tipo de manifestaciones tan inmediatas, tan *en caliente*. Estos comentarios emocionales nos conectan directamente con una intrahistoria casi inalcanzable para quien no la haya vivido como escritor: el enorme peso y sufrimiento que un autor comprometido con su obra carga sobre sus hombros, cuando el propósito es auténtico y relevante. Estamos frente al autor moderno por excelencia, que el postmodernismo ha querido arrumbar pero en el que encontramos un ejemplo de que aspiraciones tan profundamente humanas como la libertad personal o la autonomía individual, son posibles en la creación.

Hemos procurado una interpretación general de los manuscritos de Antonio Buero Vallejo a través de intuiciones sin mayor autoridad que haber estado más cerca que otros y que, sin la corroboración del autor, no pasan de meras hipótesis. Pero a ningún filólogo se le escapa que el mayor valor de estos manuscritos se encuentra en todas y cada una de las obras consideradas individualmente. Desde la idea inicial hasta la versión final, pasando por los títulos alternativos («La escalera», «Los pájaros», «Los tragaluces», «La doble historia del doctor Varga...»), el investigador puede ir desentrañando las opciones que el autor sigue, o bien desecha, y cómo el drama va tomando forma y creciendo hasta arraigar en una primera estructura que, luego, se somete a verificación. En tanto ese tipo de trabajo llega, sirva la relación pormenorizada que se presenta ahora como una especie de vuelo a vista de pájaro que deja constancia de una labor indistinguible de la propia vida.

Relación de manuscritos de Antonio Buero Vallejo

Historia de una escalera

Manuscrito único (pone: Primer manuscrito) (titulado: «La escalera»): 23 cuartillas numeradas correlativamente (8 primer acto, 7 segundo, 8 tercero). Sin fechar.

En la ardiente oscuridad

Manuscrito único (pone: Primer manuscrito): 1 (título, personajes) + 8 (primer acto) + 8 (segundo acto) + 7 (tercer acto) cuartillas numeradas por actos. Sin fechar.

Las palabras en la arena

Manuscrito único: 7 cuartillas numeradas. Sin fechar.

El terror inmóvil

1 cuartilla de notas

Manuscrito único: 29 cuartillas numeradas correlativamente (1 título y personajes, 10 primer acto, 9 segundo acto, 10 tercer acto). Fechado en marzo de 1949.

La tejedora de sueños

No aparece el manuscrito.

La señal que se espera

No aparece el manuscrito.

Casi un cuento de hadas

No aparece el manuscrito.

Madrugada

1 cuartilla mecanografiada (no por ABV) con informe sobre legislación de herencia y testamentaria.

Primer manuscrito: 1 (título, personajes) + 15 (primera parte) + 17 (segunda parte) cuartillas. Fechada el 6 de septiembre de 1953. Con comentario del autor junto a la fecha.

Segundo manuscrito regalado al escritor José María de Cossio.

Irene o el tesoro

2 cuartillas mecanografiadas con informe sobre las condiciones para la admisión de enfermos psíquicos en establecimientos públicos, la declaración de incapacidad de estos enfermos y legislación sobre la usura.

32 cuartillas de notas y croquis del decorado.

Manuscrito regalado al pintor Viola.

Hoy es fiesta

3 cuartillas de notas + 1 de croquis del decorado + 2 de notas y croquis + 1 de croquis y dibujos + 1 de personajes + 14 de notas y esquema de la obra. 1 croquis del decorado en sus dibujos del *Libro de estampas*.

Manuscrito único: 1 (título, personajes) + 19 (primer acto) + 12 (segundo acto) + 13 (tercer acto) cuartillas. Sin fechar.

Una extraña armonía

No aparece el manuscrito.

Las cartas boca abajo

1 cuartilla con croquis del decorado + 22 cuartillas de notas y esquema de la obra.

Primer manuscrito (titulado: «Los pájaros» con una anotación que pone: «¿Las cartas boca abajo?»): 1 (título, personajes) + 12 (primera parte, cuadro 1) + 13 (primera parte, cuadro 2) + 9 (segunda parte, cuadro 1) + 11 (segunda parte, cuadro 2) cuartillas. Fechado el 9 de septiembre de 1957. Con comentario del autor junto a la fecha.

Segundo manuscrito (titulado: «Las cartas boca abajo»): 1 (título, personajes) + 8 (primera parte, cuadro 1) + 7 (primera parte, cuadro 2) + 7 (segunda parte, cuadro 1) + 7 (segunda parte, cuadro 2) cuartillas. Sin fechar.

Un soñador para un pueblo

26 cuartillas de documentación histórica + 2 de reflexiones sobre el Despotismo Ilustrado + 3 de notas + 4 de esquema de la obra + 10 de notas + 4 de croquis + 1 de personajes.

Primer manuscrito (titulado «Esquilache»): 2 (título, personajes) + 36 (primera parte) + 19 (segunda parte) cuartillas. Fechado el 8 de octubre de 1958. Con comentario del autor junto a la fecha.

Segundo manuscrito (no terminado) (sin título): 12 (primera parte) + 1 (notas) cuartillas. Sin fechar.

Las Meninas

31 cuartillas de notas y esquemas + 3 de croquis y perspectivas del cuadro + 1 de bibliografía + 5 de documentación histórica + 33 de documentación histórica + 7 de notas + 2 de fechas y personajes + 6 folios mecanografiados explicando con detalle como se debe proceder a la construcción del decorado.

Manuscrito único: 1 (título, personajes) + 2 (escena) + 39 (primera parte) + 22 (segunda parte) cuartillas. Sin fechar.

Hamlet

Carta de Victor Dixon del 26-9-60 sobre la estructura dramática de *Hamlet* haciendo referencia a una primera edición inglesa de la obra que contaba con más acción y una mejor lógica dramática que la definitiva.

4 cuartillas de notas, croquis del decorado y personajes.

Manuscrito único: 9 («primera parte») + 9 (acto I) + 8 (acto II) + 11 (acto III) + 8 (acto IV) + 9 (acto V) cuartillas. Fechado: «14-II-61».

El concierto de San Ovidio

Carta de Enrique Pajón del 17 de marzo de 1963 remitiéndole informe de la Asociación Valentín Haüy sobre el Hospicio de los 15-20.

4 páginas del informe de la Asociación.

Carta de J.A.L. del 30 de agosto de 1962 sobre un personaje español (Santa Cruz) amigo de Haüy.

Carta de Pierre Henri del 14 de agosto de 1962 con diversos datos sobre Valentín Haüy (2 hojas).

3 hojas con información histórica sobre la Feria de San Ovidio.

Transcripción manuscrita (no es letra de ABV) de la entrada «San Ovidio» en el Gran Diccionario Universal Larousse del Siglo XIX (edición de 1872).

Carta firmada por «El profe» del 1 de septiembre de 1962 con diversas oraciones en latín.

Transcripción manuscrita (no es letra de ABV) de la descripción sobre Andrés María de Santa Cruz hecha por Menéndez Pelayo en la *Historia de los heterodoxos*.

2 notas mecanografiadas con textos en francés de Valentín Haüy utilizados para el monólogo final.

16 cuartillas con las notas históricas de ABV sobre la obra fotocopiadas.

7 folios mecanografiados con datos sobre asilos de ciegos, el Hospicio de los 15-20, Valentín Haüy, etc.

16 folios mecanografiados con datos sobre la Plaza de Luis XV, San Ovidio, Corvea, los 15-20 y Acontecimientos históricos coetáneos a la acción de la obra.

Manuscrito regalado al director de escena José Osuna (hoy, en la Biblioteca Nacional).

Aventura en lo gris

1 cuartilla de notas

Primer manuscrito: 1 (título, personajes) + 12 (primer acto) + 8 (segundo acto) + 13 (tercer acto) cuartillas. Fechado: «Agosto de 1949».

Segundo manuscrito: 1 (título, personajes) + 12 (primer acto) + 4 (intermedio) + 9 (segundo acto) cuartillas. Fechado: «Biarritz, Agosto de 1963». Con comentario del autor junto a la fecha.

La doble historia del doctor Valmy

22 cuartillas de notas

Manuscrito único (titulado: «La doble historia del doctor Varga»): 2 (título, personajes, escena) + 22 (primera parte) + 13 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «29. Mayo.1964». Con comentario del autor junto a la fecha.

Madre Coraje y sus hijos

3 cuartillas de notas + 12 cuartillas de canciones.

Manuscrito único: 4 (acto I) + 4 (acto II) + 10 (acto III) + 2 (acto IV) + 1 (acto V) + 8 (acto VI) + 5 (acto 8) + 3 (acto 9) + 3 (acto 11) + 1 (acto 12) cuartillas. Sin fechar. 65 folios con el texto mecanografiado.

El tragaluz

11 cuartillas de notas, esquema de la obra y croquis del decorado

Primer manuscrito (sin terminar) (titulado: «Los tragaluz»): 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 9 (primer acto) + 2 (esquema 2º) + 4 (segunda parte) + 3 (escenas sueltas) + 1 (croquis del decorado) cuartillas. Sin fechar.

(Primer) Segundo manuscrito (titulado: «El tragaluz»): 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 31 (primera parte) + 22 (segunda parte) + 1 (croquis del decorado) cuartillas. Fechado: «18 de Septiembre de 1966». Con comentario del autor junto a la fecha.

(Segundo) Tercer manuscrito (titulado: «El tragaluz»): 1 (título, personajes) + 22 (primera parte) + 15 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «6 de Noviembre de 1966. Segundo manuscrito».

Mito

1 artículo sobre los gastos en armamento.

13 hojas de notas y croquis del decorado de diverso formato + 1 folio de notas + 3 folios mecanografiados de partes de la obra.

Primer manuscrito (titulado: «24 horas de Don Quijote (Mito)»): 1 (título, personajes) + 24 (primera parte) + 13 (segunda parte) cuartillas. Sin fechar.

Segundo manuscrito (titulado: «Mito»): 1 (título, personajes) + 17 (primera parte) + 13 (segunda parte) cuartillas. Sin fechar.

El sueño de la razón

22 folios + 4 cuartillas de notas, esquema de la obra, documentación, croquis del decorado y croquis del lenguaje de signos en el siglo XVIII.

Primer manuscrito: 4 (notas diversas) + 1 (nota para la dirección) + 23 (primera parte) + 2 (diálogos sueltos) + 16 (segunda parte) cuartillas. Sin fechar.

Segundo manuscrito: 1 (nota para el programa) + 2 (nota para la dirección) + 1 (personajes) + 2 (título, personajes) + 20 (primera parte) + 16 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «4-6-69». Con comentario del autor junto a la fecha.

Llegada de los dioses

1 artículo de José María Carrascal en el diario *Pueblo* del 23-2-71 sobre la contaminación del mar Mediterráneo.

6 cuartillas + 6 folios de notas.

Manuscrito único: 1 (título, personajes) + 16 (primera parte) + 14 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «29 de abril de 1971».

La Fundación

8 folios de notas, esquema de la obra y croquis del decorado

Primer manuscrito: 1 (título, personajes) + 18 (escena, primera parte) + 29 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «13-I-73».

Segundo manuscrito: 1 (título, personajes) + 18 + 25 cuartillas. Fechado: «15-2-73».

La detonación

25 folios + 5 cuartillas de notas, esquema de la obra y documentación + 4 cuartillas de citas de Larra.

Primer manuscrito: 1 (personajes) + 44 (escena, primera parte) + 34 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «4 de Febrero de 1977».

Segundo manuscrito: 3 (título, personajes, escena) + 34 (primera parte) + 26 (segunda parte) + 1 (personajes) cuartillas. Sin fechar.

Jueces en la noche

10 folios + 4 cuartillas de notas y plan de la obra.

1 folio con croquis del decorado.

Primer manuscrito (titulado: «Nocturnos», «Antes del alba», «Música de cámara», «Figuras en la noche», «Los músicos», «Los músicos en la noche», «Trío serenata»,

«Dentro de la noche», «Fiesta de aniversario», «Vicisitudes en la noche», «Los visitantes de la noche», «Veladas musicales», «Trío serenata», «Fiesta en la noche», «Jueces en la noche»): 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 28 (primera parte) + 24 (segunda parte) cuartillas. Sin fechar.

Segundo manuscrito (titulado: «Fiesta en la noche», «Los visitantes de la noche», «Los músicos», «Música de cámara», «Fiesta de aniversario», «Jueces en la noche»): 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 20 (primera parte) + 21 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «Mayo de 1979».

Caimán

1 hoja explicativa sobre declaración de fallecimiento en caso de desaparición.

12 folios + 4 cuartillas de notas y esquema de la obra

Primer manuscrito: 2 (título, personajes, escena) + 22 (primera parte) + 12 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «23-2-81».

Segundo manuscrito: 2 + 20 (primera parte) + 11 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «4-3-81», «8-3-81», «12-3-81».

El pato silvestre

No aparece el manuscrito.

Diálogo secreto

6 fotocopias sobre anomalías de la visión relacionadas con el daltonismo.

15 cuartillas de notas.

1 cuartilla con un croquis del decorado.

Primer manuscrito: 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 19 (primera parte) + 17 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «Navacerrada. Primera versión terminada el 16-8-83». En la hoja del título pone: «Empiezo la redacción el 9 de Abril de 1983».

Segundo manuscrito: 1 (título, personajes) + 1 (escena) + 17 (primera parte) + 16 (segunda parte) cuartillas. En la hoja de personajes pone: «Comienzo el 17-8-83». Fechado: «Navacerrada, 26-8-83», «Madrid, 3-9-83».

Lázaro en el laberinto

11 folios de notas y croquis.

Primer manuscrito (titulado: «Laberinto» — pone: «(no, por Montsalvage)» —, «La Memoria de Lázaro», «Las veladas del recuerdo», «Lázaro en el Laberinto», «El timbre»): 1 (título, personajes) + 19 (escena, primera parte) + 17 (segunda parte) cuartillas. Interrumpido en la página 12 (páginas 13-17 numeradas pero en blanco). Con comentario del autor. En la hoja del título pone: «4-2-86».

Segundo manuscrito (titulado: «Lázaro en el Laberinto»): 1 (título) + 1 (escena) + 19 (primera parte) + 19 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «Navacerrada, 23-8-86 y 27-8-86 y algunos días más de pequeñeces...». Con comentario del autor junto a la fecha. En la hoja del título pone: «7-7-86».

Música cercana

Carta del 29-10-88 de Vicente Soto sobre expresiones inglesas para la obra.

13 folios + 3 cuartillas de notas y croquis del decorado.

1 artículo del periódico *Diario 16* sobre blanqueo de dinero de la droga a través de la banca (2-11-88).

1 artículo de la revista *Cambio 16* sobre el enriquecimiento rápido (15-8-88).

1 artículo de la revista *Cambio 16* sobre las conexiones españolas del narcotráfico (22-8-88).

1 artículo de la revista *Tribuna* sobre los caciques de Marbella (1-8-88).

1 artículo de la revista *Tribuna* sobre el blanqueo de dinero del narcotráfico (1-9-88).

Primer manuscrito (titulado: «Física recreativa»): 2 (título, personajes, escena) + 18 (primera parte) + 13 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «14-12-88».

Segundo manuscrito (titulado: «Física recreativa»): 2 (título, personajes, escena) + 17 (primera parte) + 11 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «4-1-89», «10-1-89».

En la hoja del título pone, con letra de Vicente Soto, una de las expresiones inglesas sobre las que le preguntó: «you bloody bastard».

Las trampas del azar

3 folios de croquis del decorado.

2 cuartillas + 17 folios de notas y esquema de la obra.

Primer manuscrito: 2 (título, personajes, escena) + 14 (primera parte) + 14 (segunda parte) cuartillas. Fechado: «2-11-92».

Segundo manuscrito: 2 + 14 (primera parte) + 14 (segunda parte) cuartillas + 1 folio de anotaciones. Fechado: «30-11-92».

Misión al pueblo desierto

8 cuartillas + 1 folio de la parte 2ª del tercer manuscrito. Fechado: «Navacerrada, lunes, 25 de Agosto de 1997».

1 cuartilla con títulos (en torno al zarzal) y personajes.

10 folios y 1 cuartilla del tercer manuscrito. Sin fechar.

Monólogo para su hijo Enrique

1 cuartilla. Sin fechar.

Varios

El espejo de «Las Meninas». 12 cuartillas y 5 cuartillas de notas (primer manuscrito). Sin fechar.

12 cuartillas (segundo manuscrito). Sin fechar.

Una frase de Don Quijote (conferencia en el Colegio Mayor Diego de Covarrubias). 4 folios y 1 folio de notas. Sin fechar.

Pinturas negras (poema): 3 folios por una sola cara. Sin fechar.

De rodillas, en pie, en el aire: 6 cuartillas y 10 cuartillas de notas. Sin fechar.

Justificación (ante la publicación de *Tres maestros ante el público*). 2 folios y una cuartilla por ambas caras. Sin fechar.

Discurso del Premio Cervantes: 3 folios por una sola cara. Sin fechar.

Carta al Director de «Pueblo» ante las afirmaciones de Sarduy sobre Las Meninas: 1 cuartilla.

Respuesta a una encuesta: 5 cuartillas por una sola cara. Sin fechar.

La Fundación (poema): 1 folio (primera versión)

1 folio (segunda versión)

Si yo volviera a nacer (guión): 23 cuartillas de diálogos para las escenas del guión. Sin fechar.

23 folios mecanografiados de la sinopsis del guión (hay alguna nota manuscrita con letra no de ABV)

2 folios mecanografiados de argumento y un folio de observaciones sobre el mismo titulado *Si yo volviera a nacer*.

2 folios mecanografiados de argumento, titulados «Primera historia».

2 folios mecanografiados de argumento, titulados «Segunda historia».

2 folios mecanografiados de argumento, titulados «Tercera historia».

La vidriera, en homenaje a Odón Betanzos. 1 folio. Sin fechar.

Problemas del autor. Notas para una conferencia en el ciclo del TEU sobre «El problema del teatro en España». Sin fechar.