

DE PUENTES Y ESCALERAS: CORRESPONDENCIA EPISTOLAR ENTRE ANTONIO BUERO VALLEJO Y CARLOS GOROSTIZA

JAVIER HUERTA CALVO

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

«ERA LA ÉPOCA de la dura censura previa franquista. El texto de cada obra era detenido rigurosamente bajo los ojos de cuatro o cinco comisiones de censura. Sin embargo, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, que poco después de salir de la cárcel franquista estrenaba su excelente obra *Historia de una escalera*, quiso arriesgar el enfrentamiento y me escribió solicitándome la autorización para adaptar *El puente* al lenguaje popular español. Buero realizó un concienzudo trabajo. Pero aquella adaptación fue reprobada por todas las comisiones de censura y francamente prohibida. De aquel trabajo y aquella preocupación de Buero me quedaron una copia encuadernada que guardo con cierta nostalgia y la amistad con ese gran hombre de teatro con quien mantuve una larga relación epistolar y a quien no tuve oportunidad de saludar antes de su desaparición». Son palabras de Carlos Gorostiza, decano del teatro argentino, incluidas en *el merodeador enmascarado*, su libro de memorias [Gorostiza, 2004a: 136]. Así comenzaba la historia de una amistad que tuvo su único cauce en una serie de cartas que los dos grandes dramaturgos se intercambiaron desde mayo de 1951 a agosto de 1999, un año antes de la muerte de Buero Vallejo; medio siglo de relación epistolar que no interrumpieron las circunstancias difíciles que ambos escritores vivieron en España y en Argentina.

La historia de esta amistad se remonta a 1949, año en verdad teatralmente memorable: Arthur Miller estrena en Nueva York *Death of a Salesman*; Antonio Buero Vallejo estrena en Madrid *Historia de una escalera*; y Carlos Gorostiza estrena en Buenos Aires *El puente*. Separadas por muchos kilómetros de sensibilidad e idiosincrasia, las tres obras presentan un indiscutible aire de familia: su común condición de tragedias, el marco neorrealista de la acción, la casa como ámbito principal, aunque siempre en relación dialéctica con el exterior, el desgarramiento existencial

provocado por un mundo que navega a la deriva, el relieve de los símbolos: la carretera, por la que ha conducido su vulgar existencia de viajante Willy Loman; la escalera, a través de la cual han subido y bajado varias generaciones sin que nada parezca haber cambiado; y el puente, el imposible puente entre clases sociales antagónicas que solo encuentran su igualdad ante la muerte. No deja de ser curioso que escalera y puente afloren en un momento crítico del drama de Gorostiza:

PADRE. Mire. Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más mezclado. Ahora hay una escalera. (*Ese es su argumento.*) Eso es. Una escalera. Cada uno tiene un escalón. Unos están abajo del todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y todos luchan por subir y por no bajar, ¿comprende? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba, y el de arriba le tira patadas al de abajo. ¿Se da cuenta? De vez en cuando, alguno se escurre y sube; y otro pega un resbalón y cae. Pero esas son excepciones. [Primer acto, segundo movimiento]

El caso es que, al poco del estreno, Gorostiza y Buero tienen la oportunidad de conocerse mediante la mejor forma de presentación para un escritor: sus textos. Gorostiza lee *Historia de una escalera* (en adelante, *Escalera*) y la obra le emociona porque le descubre a «un autor de talento» y le acerca, además, a España, la tierra de sus ancestros (Carta 1). Buero lee *El puente* (en adelante, *Puente*) y la pieza le entusiasma: «espléndido drama, admirablemente construido, humano, cargado de interés y eficaz en sus efectos escénicos». En esta misma carta (2) Buero se despacha contra la mediocridad imperante en el ambiente teatral de la España de entonces: «un asco», sin más, donde es casi imposible colocar una comedia que no sea hecha «a la medida». A pesar del éxito de su *Escalera*, apunta algunos borrones que señalan incluso a la poca fe que en ella tenía la dirección del teatro (el Español, entonces regentado por Cayetano Luca de Tena). Pero al final declara su intención de hacer todo lo posible por que el *Puente* se pueda ver en España, en «alguno de los dos teatros nacionales, que son casi los únicos que merecen la pena cuando se trata de montajes tan cuidados como el que una obra

como la suya requiere», es decir, en el Teatro Español o en el María Guerrero, que dirigía Luis Escobar.

Gorostiza responde a la carta de Buero con entusiasmo. Se ve que ha sintonizado perfectamente con su colega español. El ambiente teatral de Buenos Aires no es mucho mejor que el de Madrid, lleno «de artistas vendidos al dinero o a cosas peores» (carta 3). Alude incluso a algún lamentable episodio después del estreno del *Puente*, cuando se vio acosado por «los enviados de esos grandes poderes», alguno de los cuales identifica en sus memorias, así el entonces ministro del Interior doctor Borlenghi, «quien solicitó mi presencia en el hall para manifestarme, con la calidad diplomática que distinguía a este ex dirigente socialista: –Muy bien, joven, muy bien. Pero espero que la próxima obra sea menos dura que esta» [Gorostiza 2004a: 126].

Gorostiza, condescendiente en general con las críticas de su destinatario, no acepta la de mayor peso que le hace Buero, al que no le gustan demasiado las escenas de «la barra», es decir, aquellas que transcurren en el exterior y que protagonizan los muchachos de la calle, por «largas y dispersas en exceso» para «su gusto castellano por la sequedad y lo directo» (carta 2). El concepto aristotélico que de la tragedia tiene Buero le impide asumir las que se le antojan dispersiones respecto de la acción principal. En su respuesta Gorostiza entiende las objeciones de Buero –es difícil captar desde España una costumbre tan típica como «la barra»– pero no la comparte. Se trata de los momentos más celebrados por el público, que en seguida se identificó con los diálogos de escenas de los muchachos: «Aquí cada uno de nosotros vivió en ella y cada uno se vio en ella, durante cada representación» (carta 3). Es esta una disensión que reaparecerá en cartas posteriores.¹

¹ Las primeras obras de Buero, desde *Historia de una escalera* (1949) a *Las cartas boca abajo* (1957) (y con la sola excepción de la no estrenada *El terror inmóvil*) respetan casi todas ellas de forma escrupulosa la regla de las tres unidades, y son mayoría las que hacen transcurrir la acción en un solo espacio escénico, con predominio del «decorado único y cerrado aun cuando este se halle en el exterior» [D'Odorico, 2003: 140-141], a diferencia de lo que ocurrirá posteriormente, a partir de *Un soñador para un pueblo* (1959). Véase el Apéndice a la carta 6.

Entre la carta 4 y la 5, Buero debió escribirle manifestándole su deseo de adaptar *El puente*. A tenor de lo que le contesta Gorostiza, la iniciativa partió de la actriz Mayrata O'Wisiedo², que entonces formaba parte de la Compañía Teatral de Comedias, dirigida por Salvador Soler Marín o Marí³. Buero debió hacerle ver la necesidad de una «adaptación», si el montaje se llevaba a efecto. Gorostiza manifiesta su total conformidad y explica la relativa indiferencia con que el estreno de la *Escalera* pasó en Buenos Aires tal vez por no haber sido moldeada para el público argentino: «Estoy seguro que su *Escalera* –ligeramente adaptada– podría haber tenido el mismo éxito que en España». Buero debió plantearle algunos cortes que él iba a hacer –los referidos a «la barra»– y con los que Gorostiza no transige:

Por eso sostengo, como sostendría cualquier persona que haya visto la pieza montada, que sería una verdadera pena cortar escenas de los muchachos. De cualquier manera, si usted insiste porque lo cree necesario, dígame qué cree que debe ser cortado y yo le contestaré, ya que después de haberla puesto en escena y de verla representada muchísimas veces por diferentes conjuntos, tengo una firme experiencia acerca de cuáles son los momentos más felices y que no vendría tocar. Pero si usted puede evitar esos cortes, le pido, no en mi nombre, sino en el del espectáculo, no lo haga. (carta 5)

Los argumentos fueron tan poderosos, que Buero no tuvo más remedio que mantener las escenas exteriores.

Pero quedaba el escollo de la todopoderosa censura, ante la cual el director de la compañía que iba a encargarse del estreno,

² (Zaragoza, 1929-Madrid, 1998). Fue descubierta por Luis Escobar, con quien interpretó *La honradez de la cerradura*, de Benavente. En 1950 hizo el papel de Esperanza en *En la ardiente oscuridad*, de Buero. En 1969 obtendría uno de los mayores éxitos de su carrera interpretando a la Señora en *Las criadas*, de Genet, junto a Nuria Espert y Julieta Serrano.

³ Salvador Soler Marí (1900-1976), hijo de actores, dirigió durante los años de la Segunda República el Teatro Principal de Valencia. Después de la Guerra Civil sufrió represalias, aunque pudo trabajar en los Teatros Nacionales en obras como *La antigua semilla* y *El vergonzoso en palacio*, ambas de 1948, año en que publica el tratado *Práctica y teoría del arte escénico*. Se casó con la actriz Milagros Leal, y del matrimonio nació Amparo Soler Leal, primera mujer de Adolfo Marsillach.

Salvador Soler⁴, presenta el original perfectamente encuadernado de Buero –dos cuadernos, uno por cada acto–, el 11 de septiembre de 1952; así reza la portada del primero:

Carlos Gorostiza / *El puente* / Dos actos / (Cuatro movimientos) / Estrenado con gran éxito en Buenos Aires, / por el teatro «La Máscara» y por la Com- / pañía de Nérida Quiroga, en 1949. / Adaptación para la escena española⁵ de / Antonio Buero Vallejo. / Primer acto.⁶

Muchas cosas podrán achacársele a la censura franquista, pero no desde luego su falta de diligencia. Apenas transcurridos treinta días a partir de su recepción, el Director General remitía el siguiente oficio al solicitante:

Vista su instancia del 11 de septiembre ppp^o, en la que como director de la compañía de Comedias, solicita autorización para representar la obra original de D. Carlos Gorostiza, adaptación de D. Antonio Buero Vallejo, titulada *El puente*, esta Dirección General, vistos los informes emitidos por el Departamento Técnico de los Servicios de Teatro, ha resuelto no acceder a lo solicitado, quedando prohibida en consecuencia la representación de la referida obra.

Lo que lamento comunicar a Vd. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid, 13 de octubre de 1952

El Director General

[Firma]

Fueron tres los censores encargados de juzgar la obra: Bartolomé Mostaza⁷, Francisco Ortiz Muñoz⁸ y Gumersindo Montes

⁴ En la solicitud de autorización consta el nombre del peticionario, Salvador Soler Marín, así como el cuadro artístico de la compañía: Mayrata O'Wisiedo, Osvlado Genazzani y el propio Soler Marín.

⁵ Añadido en letra. Tachado «castellana».

⁶ El expediente se encuentra en el Archivo General de la Administración, Sección Censura, caja n^o 78.576.

⁷ Bartolomé Mostaza fue conocido periodista (Santa Coloma de Sanabria, 1907-Madrid, 1982). Redactor de *El Debate*, periódico de orientación católica durante la Segunda República, se adscribió a Falange Española. Fue Jefe provincial de Prensa y Propaganda de Falange en Orense. Dirigió *Arriba* y en los años 70 *Ya*.

Agudo⁹. Dado el interés de sus apreciaciones, reproduzco los informes, que parcialmente recoge Muñoz Cáliz en su fundamental estudio sobre la censura teatral [2006: 12-13] (Véase Tabla.)

⁸ Se había ganado el puesto de censor con una conferencia titulada *Criterio y normas morales de censura cinematográfica*, en la que sentaba los principios morales en virtud de los cuales debían ser juzgadas las películas (Madrid, Magisterio Español, 1946). Adquirió gran celebridad, durante los años 60 y 70, como censor de TVE, donde era conocido como don Francisco [Ruscalleda, 2006], o don Paco, según lo recuerda Narciso Ibáñez Serrador: «Don Paco –así le llamaba yo– era un hombre tan particular que cuando salía una chica en un plano medio con un poquito de escote, dejaba la silla y se acercaba a la pantalla para ver si se le veía algo más y después volvía a la silla. Hasta que un día le dije. *Don Paco, usted perdonará, pero da igual si se pone de frente o en horizontal a la pantalla, es lo mismo, porque no hay relieve. Tiene usted razón*, me contestó. Una figura entrañable. Cuando hice *Historias de la frivolidad*, don Paco me dijo: *si eso que usted ha hecho se emite en España yo dimito*. Mandaron la cinta primero a un festival a Suiza y después a Italia. Se llevó el primer premio en los dos países. Volví y le dije a don Paco que habíamos recibido dos premios. *Allá ellos*, me contestó» [Pulido, 2009]. Otra anécdota relativa a este personaje, sobre cuyo criterio se basó la censura para prohibir *El puente*, es la que cuenta Javier Villán: «Un censor de TVE llamado Francisco Ortiz Muñoz la había tomado con los finales de beso intenso. Hasta que Pérez Puig, sobre el hecho real del matrimonio de María Luisa Merlo y Carlos Larrañaga, montó para la ficción la teoría del beso conyugal. El hombre tragó, mas su aversión a los besos motivó que un día el genial *Tip* lo abrazara y osculeara, fingiendo confundirle con un primo lejano. La cólera de Ortiz Muñoz fue homérica, y aumentó cuando al encontrarse otra vez con *Tip* este se lanzó de nuevo al besuqueo gritando: *Querido primo, hace poco he visto a un señor tan igualito a ti que lo confundí contigo*. Este Ortiz fue el mismo que, muerto Franco, presentó a Pérez Puig un escrito en defensa de la libertad de expresión. Pérez Puig lo mandó a la mierda» [Villán, 2000].

⁹ Fue director de cine. El mismo año de 1952 dirigió, junto a Edgar Neville, Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Enrique Gómez y Antonio del Amo, la superproducción *El cerco del diablo*, con José Bódalo, Rafael Bardem, Margarita Andrey, Conchita Montes, Fernando Rey, Manuel Dicenta, Antonio Casas y Valeriano Andrés en los papeles principales. Desde los años 40 se caracterizó por su falangismo radical. En un artículo titulado «El cine al servicio de la política» [*El Español*, II/26 (1943)], defiende la necesidad de un cine nacionalsindicalista, del que sería pionera la famosa película *Raza*, cuyo guion lo escribió nada menos que Francisco Franco. En 1949 publicó un libro de hagiografías falangistas bajo el título de *Relatos ejemplares*.

<i>Breve exposición del argumento</i>	FRANCISCO ORTIZ MUÑOZ (19-IX-52) Ha ocurrido una catástrofe en un puente en construcción que produce la muerte de Luis, el ingeniero que lo construye, y Andrésito, un oficial. La tardanza en volver ambos a sus respectivos domicilios y la imposibilidad de comunicar telefónicamente con ellos, trae preocupadas a Elena, esposa de Luis, a la madre de Andrés y a la pandilla de los amigos de este. El autor aprovecha esta coyuntura para presentar a sus personajes y estudiar sus caracteres. El grupo de muchachos, todos de clase proletaria, y Elena y su familia, de clase acomodada. La madre de Andrés acude a la casa de Elena para recabar noticias, Las incidencias de esta entrevista están subrayadas con odioso sentido clasista, sobre todo cuando la madre, que debe satisfacer un pago perentorio, solicita de Elena le anticipe la quincena de su hijo, a lo que aquella se niega de forma despiadada. Al fin llega la noticia de la muerte de Luis y Andrés y los cadáveres de ambos. Parece desprenderse de la escena final la idea de que el dolor, la desgracia, ha nivelado ahora las clases.	BARTOLOMÉ MOSTAZA (7-X-52) En torno a dos familias –una burguesa y otra pobre– se va urdiendo la acción y se van retratando los personajes de manera franca y despiadada. El argumento llega a su culminación cuando en el puente donde trabaja de ingeniero Luis –marido de Elena, corazón duro– y como ayudante suyo el hijo de la “madre” –la familia pobre– una grúa aplasta a ambos hombres. El puente de la tragedia une a ambos hogares y, para mayor emoción, los enfermeros que traen los cadáveres en la ambulancia, los confunden y trastruecan.	J. MONTES AGUDO (29-IX-52) Escenas de la vida actual en Buenos Aires. El drama de los desheredados. La lucha por la vida y el reflejo de las desigualdades sociales. Todo ello en el espejo de unos seres que viven, luchan se afianzan y mueren.
<i>Tesis</i>			
<i>Valor puramente literario</i>	Muy bueno. El estudio de los personajes está realizado con maestría.		Magnífico. De contenida expresión dialéctica y excelente valor de agua fuerte humano, expresiva y rebelde.
<i>Valor teatral</i>	Bueno.		Bien construida, con ritmo y entonación escénica muy modernos y acertados.
<i>Matiz político</i>	El que se señala en el juicio del Censor.		
<i>Matiz religioso</i>			

<i>Representación en las páginas</i>		Autorizable.	Autorizar. Estudiar conveniencia de algunas escenas y frases: 13, 16, 21, 26, 83, 84, 94, 96, 97 (1°).
<i>Correcciones en las páginas</i>			23, 54 (2°) Se señalan, aunque el lector cree que no deben considerarse.
<i>Posibles modificaciones</i>			
<i>¿Tolerable para menores?</i>	No.		Mayores.
<i>Juicio general que merece al Censor</i>	A lo largo y hondo de toda la obra se percibe un sentido y propósito político de enfrentar a las dos clases sociales, el pobre y el rico, sin que se aporte ninguna idea o solución constructiva. La clase pudiente está representada sobre todo por Elena en un papel odioso. La clase pobre, sobre todo, en la madre de Andrés, mujer humilde, buena, discreta y resignada. Ciertamente es digna de condenación y repulsa la actitud y dialéctica de Elena, pero en el contraste con la actitud y dialéctica de la madre –justa y digna siempre– reside el peligro social y político de la obra que alentará rencores y odios, no comprensión y cordialidad. A esto último no coadyuva la intervención del personaje del padre, si bien parece ese el propósito del autor, porque el padre es un hombre fracasado, sin valor, y su personalidad carece de la fuerza y nobleza necesarias para actuar de medio moderador y ponderativo. Por lo expuesto entiendo que la obra es social y políticamente peligrosa y no debe autorizarse.	Excelente drama de ambiente. Más que definirse, los personajes son función y voz de ese ambiente, al que confluye toda la acción. El ambiente pasa, así, a ser el verdadero personaje de la obra. Su construcción escénica es ingeniosa y está muy bien dosificado el ritmo con que los sucesos alternándose y contrasándose. Moralmente puede pasar, pues el fondo es de crítica acerba contra el egoísmo humano.	La obra es revolucionaria. Pero no corrosiva. Tiene un fuerte latido de reivindicación clasista. Pero sin que la demagogia se imponga, pues un acento de ternura y humanidad se impone a las razones polémicas. No es obra que pueda asustar a un falangista.



SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO

SECCIÓN DE TEATRO

Núm. del expediente 32352
Título: "El Puente"

Autor: Carlos Jorro Liza

Traductor:

Adaptador: Antonio Buenos Vallejo

Género teatral de la obra:

Tramita

Censor: F. Monte Afundo

Recibida:

Entregada: 29-8-52

Breve exposición del argumento:

Escenas de la vida actual en Buenos Aires. El drama de los desheredados. La lucha por la vida y el reflejo de las desigualdades sociales. Todo ello en el espejo de unos seres que viven, luchan, se afan y mueren.

Tesis:

Valor puramente literario: Magnífico. De contienda expresiva: dialéctica y exaltante valor de apropiación humano, reflexiva y rebelde.

Valor teatral: Bien contrastada, con ritmo
y entonación escénica muy variados
y acertados.

Matiz político:

Matiz religioso:

Juicio general que merece al Censor:

La obra es revolucionaria. Pero no
corrosiva. Tiene un fuerte latido de
reivindicación claudista. Pero sin que
la demagogia se imponga, pues, en
oculto el testimonio y humanidad se
impone a las razones paleónicas. No
la obra que pueda abastar a un
falangista.

Posibilidad de su representación:

Actuar

Tachaduras en las páginas:

Enterrar conveniencia de algunas
letras y frases: 13, 16, 21, 26, 83, 84, 94, 96, 97 (1º)
situación

Correcciones en las páginas: 23, 54, (2º)

Nota. Se recalcan aunque el lector
cree que no ellos contaban

INFORME DE LA SECCION DE TEATRO

Esta Sección propone la prohibición de la obra original de D. Carlos Gorostiza, adaptación de D. Antonio Buero Vallejo, titulada "EL PUENTE".

No obstante V.I. con mejor criterio resolverá lo más acertado.

Madrid, 13 de Octubre de 1.952

EL JEFE DE LA SECCION



RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL

DE ACUERDO CON EL INFORME DE LA SECCION

Madrid, 13 de octubre 1.952

EL DIRECTOR GENERAL



Los tres censores demuestran haber leído con cuidado e, incluso, con sagacidad el drama de Gorostiza, cuyo contenido social no se le escapa a ninguno, como tampoco el simbolismo del título y del final que sirve para la nivelación de las clases (Ortiz Muñoz), «el puente de la tragedia une a ambos hogares» (Mostaza). El más duro con la obra (Ortiz Muñoz) es el más elogioso a la hora de juzgar la calidad de la pieza: «el estudio de los personajes está realizado con maestría». Para Montes Agudo, es un drama «magnífico, de contenida expresión dialéctica», con indiscutibles valores teatrales, que la hacen una obra «bien construida, con ritmo y entonación escénica muy modernos y acertados». El mismo Montes Agudo es comprensivo respecto del mensaje sociopolítico de la pieza que, aunque «revolucionaria», no es demagógica y, desde luego, «no puede asustar a un falangista». Mostaza la justifica en función de sus valores morales, «pues el fondo es de crítica acerba contra el egoísmo humano». En cambio, Ortiz Muñoz, después de haber alabado las calidades del drama, se manifiesta implacable con el sesgo ideológico que el autor da a la escena del enfrentamiento entre Elena y la Madre, pues «alentará rencores y odios, no comprensión y cordialidad».

Basándose en el criterio de un solo censor, frente al favorable de los otros dos, la Sección de Teatro propone al Director General «la prohibición de la obra original de D. Carlos Gorostiza, adaptación de D. Antonio Buero Vallejo, titulada *El puente*». Se malogró así la presentación de un joven autor argentino con una obra en tantos aspectos similar a *Historia de una escalera* y yo diría que al teatro bueriano en general. Lo que no se malogró fue la amistad que se había ido tejiendo a golpe de cartas y de obras teatrales. Frente a la mezquindad de los siniestros censores, los dos dramaturgos siguieron luchando por el teatro y por la libertad. Luego de recibir la noticia de que *El puente* había sido prohibida, Gorostiza le escribe a un Buero seguramente muy desanimado: «Por supuesto que ni pienso interrumpir esta amistad nuestra. Estos señores dentro de todo *padecen* de una virtud: acercar más a los que ya están juntos». Sí, *El puente* los había unido para siempre.

EPISTOLARIO

Carta 1 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, mayo de 1951

Sr. Buero Vallejo:

Hace unos días se acercó a mí un muchacho argentino llamado César García que regresaba de España. Estuvimos charlando y me contó muchas cosas de esa tierra que vi hace largo tiempo y que espero volver a ver. Entre otras cosas me contó que había estado conversando con usted un día de mucho frío y que a pesar de eso charlaron de este *Puente* que todavía está dando tanto que hacer. Pues bien. Aquí se lo envío. Me interesa a mí también que caiga en sus manos. A pesar de que fue representado en Cuba y lo será en México el próximo agosto y por lo tanto conozco ya la reacción de esos dos países con lenguaje popular bastante diferente del nuestro, me interesa –como le digo– su opinión en particular, no solo por ser usted español, ya que españoles hay muchos, sino porque gracias a este muchacho García he podido leer su *Historia de una escalera* y admirar su técnica asombrosamente funcional de teatro nuevo y su lenguaje, que adivino auténticamente popular. Pocas cosas se reciben aquí de España que a mí en particular me interesen; y creo que lo mismo ocurrirá a la viceversa. Y pienso que esta manera epistolar de comunicación por algún tiempo será desgraciadamente la única posible. Porque aquí –aunque esté muy en el fondo y los turistas no lo vean– también hay un espíritu. Diferente y quizá menos que el vuestro –por muchas razones– pero lo hay. Y no se ve. ¡Cómo podría verse cuando desde aquí tampoco se ve el de España! Por eso el leer su *Escalera* me resultó doblemente grato. Porque me acercó a un autor de talento y porque me acercó a España.

Hablaré un poco de mí para que me conozca. Le envío adjunto también *El fabricante de piolín*, que estrenó Narciso Ibáñez Menta el año pasado en «El Nacional»¹⁰ con mucho éxito, si no el del *Puente*. En esta pieza busqué otro ángulo de enfoque. Ahora estoy preparando un libro cinematográfico titulado *Calle de por medio* que espero dirigir este año, ya que los ocho minutos finales de *El puente* –que también dirigí en cine– me sirvieron para que los productores confiaran en mis posibilidades de director de cine. (No se apure. Yo pienso lo mismo que usted del cine argentino: por eso es que quiero mezclarme en él.) Tengo también planeada una pieza titulada *Un santo en la ciudad* que espero escri-

¹⁰ Se trata del Teatro «El Nacional», sito en la Avenida Corrientes.

bir este año. Por otra parte, acabo de dirigir –se está representando– en el Teatro La Máscara¹¹ la obra *Noches de cólera* que escribió Armand Salacrou sobre la resistencia francesa¹². Como usted ve, algo se hace o se trata de hacer, dentro de las posibilidades que existen. Todo esto va a simple título de información y para que un escritor español como usted se entere de lo que la gente joven –por lo menos uno de ellos, y hay unos cuantos– hace o trata de hacer en Buenos Aires, en 1951.

No sé si será excesivo pedirle unas líneas sinceras –absolutamente sinceras– acerca de estos dos trabajos que le envió. Como ya le dije, me interesa sobremanera su opinión. Pienso –como no lo hice hasta ahora, ya que si *El puente* se dio en otros países y en toda la república no fue porque yo haya hecho algo por ello–, pienso, como le decía, ver si puedo hacer un viaje hasta esa tierra que visité de niño y que se me quedó adentro, para pesar las posibilidades que existen de ser estrenado. Por eso, sus comentarios me serán doblemente útiles, pues me servirán como una guía interesante para el camino a seguir.

Y como esta se está haciendo demasiado larga aquí va mi saludo. Saludo de un argentino –pero orgulloso hijo de vascos– que sabe cuánto necesitamos aquí beber un poco en lo de allá.

Gorostiza

Carlos Gorostiza
Güemes 4537, 1er. piso-Dto.C

Carta 2 [De Buero Vallejo a Gorostiza]

Madrid, 21-V-51

Sr.D. Carlos Gorostiza
Buenos Aires

Estimado amigo:

Celebro que le haya gustado *Historia de una escalera* y le ruego acepte el ejemplar adjunto. De *En la ardiente oscuridad*, que creo superior, no

¹¹ Uno de los históricos del teatro independiente argentino, donde solía darse un teatro ideológico de carácter comprometido y de calidad.

¹² Esta obra de Salacrou, *Les nuits de la colère*, se había estrenado en 1946. Para evitar la censura, «resolvimos encarar la promoción del espectáculo declarando que el tema de la obra no era otro que la lucha por la libertad del suelo patrio. Tuvimos éxito. No solo en lo artístico sino también en lo político: no hubo un solo crítico que no recubriera de amianto el contenido hondo de la pieza y sí hubo varios que repitieron literal y concienzudamente que el tema de fondo era la lucha por la libertad del suelo patrio» [Gorostiza, 2002: 139].

puedo enviarle ejemplar porque aún no se ha editado y por el momento carezco de copias.

García Micangeli, en efecto, me habló de Vd. y ahora me ha escrito anunciándome su carta, que ya había recibido. He leído con grandísimo interés sus dos comedias y voy a decirle, conforme a sus deseos, mi opinión sincera. *El puente* me parece un espléndido drama, admirablemente construido, humano, cargado de interés y eficaz en sus efectos escénicos. Su desenlace es de una enorme maestría que no enfría, sino que refuerza la emoción. Las pequeñas objeciones que yo haría a la pieza carecen –suponiendo que no estén equivocadas– de importancia. Y casi pueden reducirse a una que, en el ambiente y para el posible gusto porteño por el colorismo, es muy probable que no lo sea. Para mi gusto castellano por la sequedad y lo directo, las primeras escenas de la calle entre los muchachos amigos de Andresito son largas y dispersas con exceso. Cada vez que estos chicos aparecen –incluso cuando la acción ya se va caldeando– me parece notar de nuevo una propensión peligrosa al regusto por dialogar excesivamente que puede ser una de las características del costumbrismo trivial. Creo que la misma sensación de realidad y color callejero de la pandilla de muchachos se habría conseguido en la mitad de la extensión y en cambio se habría ganado así desde el primer momento, por la condensación de medios, más tensión. Pero, como le digo, esto es muy poco importante –¿qué obra no tiene lunares?– y el conjunto de la pieza y la delineación de las reacciones de sus personajes es admirable, y me hace suponer que entre los modernos estrenos de teatro argentino no será fácil encontrar ni tres o cuatro comedias semejantes en valor.

El fabricante de piolín me gusta bastante menos. Es una buena comedia, desde luego; pero así como en *El puente* el feliz acierto con que fueron manejados los elementos que la constituyen, caldeaba de emoción y vida auténticas el conjunto, en esta otra comedia encuentro que la legitimidad de los elementos que la forman se traducen sin embargo, por esos misteriosos fallos que aquejan a la labor gestora de una obra, en frialdad. Dicho de otro modo, en el «argot» teatral al uso: me produce la impresión de una de esas comedias que no saltan la batería. Si intentásemos analizar el por qué de esta impresión, tal vez aventuraríamos la sospecha de que su falta de gracia última se debe a un manejo excesivamente racional y creativo de las cosas que integran la comedia. En cierto modo, como si la complejidad de las cosas que se quiso expresar hubiese impedido en el autor esa última vibración vital ante sus tipos de ficción que es la única capaz de hacerlos verdaderamente reales en lugar de simples símbolos o prototipos racionales de humanidad. Un

poco prototípicos, pero no realmente vivos, veo yo los personajes de esa comedia. La secretaria buena, sencilla y abnegada; el amigo soñador... Esquemas interesantes, pero no vivas e irracionales realidades. Y es lástima, porque tanto la idea de la comedia como su diálogo son excelentes. Y el trágico final, un final maestro. Su construcción no me parece tan funcionalmente incontestable en cambio como la del *Puente*, sino más arbitrariamente buscada con vistas a la originalidad escénica *en frío*. La manera de efectuar los pasos de los actos por medio del trac-trac de la máquina no me gusta y tampoco encuentro necesariamente justificado alguno de sus intermedios. Una cosa puede decirse, no obstante, sin duda alguna: quien escribió esa obra es un autor indiscutible.

El ambiente teatral español es «un asco», y las posibilidades de que un autor argentino coloque directamente comedias en nuestros teatros me parecen muy pequeñas. Sobre todo, si el autor es bueno. Tenga Vd. en cuenta que a los propios indígenas nos resulta difícil a veces colocar las nuestras cuando estas encierran alguna ambición de calidad literaria o, simplemente, de buen teatro. Aquí –como en todos lados, supongo– se tropieza con el «divismo» y las obligadas invitaciones a hacer comedias «a la medida». Una obra de conjunto como *El puente* o como *Historia de una escalera*, es casi imposible de colocar, incluso cuando su autor posee ya prestigio y valor «taquillero». Mi *Escalera*, por ejemplo, no habría sido estrenada seguramente si el premio que le cayó en suerte no hubiese hecho obligatoria su presentación en un teatro oficial. Luego resultó un gran éxito de público, pero la misma dirección del teatro desconfiaba de él –como advertirá el lector sagaz que sepa leer entre las líneas de mi «Palabra final»¹³-. Y después no escarmentan. Las posibi-

¹³ Estas son las líneas a las que hay que aplicar, según Buelo, una segunda e intencionada lectura: «Al último de los nombrados, Director del Teatro Español, debo agradecer además y muy especialmente el certero montaje escénico, la sabia dirección interpretativa de mi obra con que acreditó una vez más su juvenil y brillante capacidad. No creo pertinente recoger en esta versión impresa ciertas alteraciones de detalle en la concepción del decorado o el movimiento de los actores, teatralmente justificadas, sin embargo. Pero algunas de las acotaciones actuales e incluso alguna frase del diálogo han sido rehechas, de acuerdo con las representaciones, a la vista de la claridad y realce teatral que Cayetano Luca de Tena conseguía en escenas o frases que las indicaciones del texto primitivo no resolvían lo suficiente. La inteligencia, entusiasmo y cariño que el espléndido conjunto de intérpretes puso en su trabajo, fueron asimismo para mí, no sólo motivos de gratitud permanentes, sino eficacísimas fuentes de enseñanza. Gracias al concurso de todos estos factores beneficiosos, el público ha visto la comedia que yo deseaba que viera, honrándome con una

lidades menos malas de poner aquí algo suyo estarían en el procedimiento usual: comedia a una compañía argentina –Lola Membrives, por ejemplo– en jira [por] España.

No obstante, si llega el caso, intentaríamos lo posible y para ello me tendría Vd. a su entera disposición. Por el momento, voy a intentar dar a leer su *Puente* a alguno de los dos teatros nacionales, que son casi los únicos que merecen la pena cuando se trata de montajes tan cuidados como el que una obra como la suya requiere.

Y nada más por ahora. Un fuerte abrazo de su compañero que le estima y admira.

Antonio Buero Vallejo.



asistencia continuada y calurosa; y la Dirección del Español tuvo conmigo la deferencia de suprimir –por primera vez en la historia del teatro de la Plaza de Santa Ana– las tradicionales representaciones de ‘Don Juan Tenorio’, para no dañar el éxito incipiente de mi obra» [Buero Vallejo, 1950].

Carta 3 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, julio 10 de 1951

Estimado Buero Vallejo:

He leído su carta con interés, pues de este modo la esperaba, y no puedo menos que expresarle mi alegría al entender, a lo largo de todas esas líneas, que efectivamente me hallaba en presencia de un artista verdadero. Usted dirá por qué. Pero en su carta se lee la posición del verdadero artista ante el minúsculo mundillo que lo rodea y, en contraposición, con el enorme mundo que penetra en él y lo nutre con su mensaje elemental. No suele interesarme el artista detrás de su obra. No estoy de acuerdo con los que piensan que autor y obra es todo uno. Pienso nada más que el artista es la tierra en donde la obra encuentra los elementos indispensables para su florecimiento. Y que esos elementos no están en el artista día a día, momento a momento. Aquí los fenómenos atmosféricos tienen también mucho que ver. Pero cuando el hombre es verdadero artista sabe dominar esos fenómenos cuidando su campo y sus posibilidades de fertilidad. Es solo entonces cuando me interesa el artista. Estos casos se dan actualmente en muy raras ocasiones y son los únicos que al fin de cuentas quedan en la historuela [*sic*] del arte. Por eso, vuelv[o] a decirle, me alegró su carta; adiviné en ella una posición firme e irrenunciable del artista que lucha por dominar esos elementos y que consigue hacerlo. ¡Y es tan común ver al hombre maduro olvidarse de su adolescencia! Aquí, en este buenos aires con minúscula, es innumerable la cantidad de artistas olvidados de su adolescencia; de artistas vendidos al dinero o a otras cosas peores. A mi primera obra, llegaron a mí a montones los enviados de esos grandes poderes. Los conozco. Usted también los conocerá. ¡Firmes contra ellos!

Bien. No esperaba hacer todas esas divagaciones cuando puse la hoja en la máquina, pero... ahí están. Y ahora quiero agradecerle sinceramente sus opiniones acerca de mis dos obras. Tanto para su conocimiento, voy a decirle que así como usted sugería en su carta, efectivamente las escenas de los muchachos del puente son queridas por nuestro público y para qué negarlo, también por su autor. La experiencia de muchísimas representaciones me dice que el defecto no está allí. Comprendo su opinión. Es muy difícil, desde allí, captar «en escena» algo tan extremadamente típico como es esa «barra» de muchachos. Aquí cada uno de nosotros vivió en ella y cada uno se vio en ella, durante cada representación. En cambio, creo que los defectos están en el «interior». Un padre excesivamente charlatán y sin mucho fundamento, una Elena demasiado enmarcada en una delineación

psicológica y en el último movimiento un estirar la situación por necesidad de clima que pienso no me salió del todo bien. Pero de cualquier manera, como le digo, su opinión sobre las escenas de «afuera» las comprendo y me parece justificado que usted sienta lo que siente.

En cambio, creo que con el *Fabricante* no ha errado un solo tiro. Le aseguro que no he recibido una sola crítica como la suya, en donde se vaya tan bien al origen de los defectos. He pensado mucho en esta obra desde el día del estreno, en que el público –no la crítica, que en general fue entusiasta– salía del teatro satisfecho pero no entusiasmado. Yo creo que el teatro debe entusiasmar; por eso pensé mucho en las razones de esta falta de entusiasmo del público; y créame que llegué exactamente a las mismas conclusiones que usted. Le agradezco nuevamente sus líneas y sobre todo la sinceridad de sus opiniones. Solo así se debe opinar.

Y creo que ya es bastante. Solo le anticipo que usted lo ha querido, pero cuando termine la obra que estoy escribiendo, se la enviaré para que me la critique. Me interesa mucho.

En cuanto a las posibilidades de estreno allí le ruego no se moleste. Solo quería conocer su opinión. ¡Me imagino lo que debe costar colocar la propia obra!

Lo abraza con un hasta pronto.

[Escrito a mano en el margen: «Mil gracias por el envío de la *Escalera*».]

Carta 4 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, febrero 1952

Amigo y compañero Buero Vallejo:

He recibido su *ardiente oscuridad* hace pocos días. La he leído sin trámites, con el interés que una obra suya me despierta. Me gustó. Quizá no valga mucho el que a mí me haya gustado, pero me gustó. Encuentro, eso sí, una iniciación. Sin saberlo, creo que hubiera descubierto que era anterior a su *escalera*. En la síntesis, en el subdiálogo, en la libertad de movimientos de cada situación creo notar una superación en *Historia de una escalera*; pero estoy de acuerdo con usted en que por profundidad de concepto y mensaje –si cabe la palabra– *En la ardiente oscuridad* supera a su *Historia de una escalera*. De cualquier manera, es una obra suya y como tal tiene la característica fundamental de «teatro serio», tan poco frecuentado en nuestro tiempo por nuestros comediógrafos hispanoamericanos.

Estoy un poco de acuerdo con la crítica –que usted cita– a la presencia del cadáver en escena. Al estar de acuerdo con esa crítica estoy de acuerdo con la que también se opuso a la presencia de la camilla en mi *Puente*. Yo también argumenté que tenía y tengo razón, que «era imprescindible» esa presencia. Pero ahora, después de cierto tiempo, pienso que yo tenía la obligación de *no necesitar* la presencia del cadáver en escena, que siempre es artísticamente peligrosa. Tanto es así que el día del estreno, con[s]ciente del peligro de ese momento, yo temblaba temiendo una reacción extraña del público. Luego pasó bien. Era nada más que eso; pasó. No creo que sea más que una solución para resolver una escena.

En cuanto a los personajes, me parecen en general delineados con extrema profundidad y sencillez. Hay escenas que me gustaron muchísimo y un ritmo excelente. En suma, buen teatro; de ese que tanto hace falta en nuestro idioma.

Sin embargo, y esto es lo que más me interesa decirle, es que considero que por coincidencia o no sé por qué, pienso de usted algo que, con la diferencia que usted quiera, pienso de mí mismo. Yo espero aún *su* obra. Esa obra en que venimos pensando desde hace mucho y que sabemos algún día llegará. Todo me dice que en usted se viene gestando esa obra que con alguna pretensión podríamos llamar *definitiva*. Es mucho pretender, ya lo sé, pero si no ¿para qué escribiríamos? Yo siento venir en mí, con todas las vueltas imaginables, esa obra. Sé que todo lo que he escrito no vale nada o vale poco; no me interesa el teatro para ahora o para aquí; me interesa el teatro para siempre y para cualquier lado. Y ese teatro todavía no lo he escrito. Permítame, amigo Buero Vallejo, que le diga que también espero de usted ese teatro para siempre y para cualquier lado. Y si lo espero es porque sé que va a venir; así lo siento, por lo menos, al leer sus piezas. Y le pido que considere que al decirle esto no pienso en Benavente, que no me interesa –salvo algún interés creado por ahí. Pienso en El Teatro. En La Obra. Pues bien. Pienso y siento que usted la escribirá. Y la espero. (Ojalá que, como yo la espero de usted, la espere alguno de mí, como yo lo hago.) Por lo menos tenemos la juventud y la gran ambición, no la pequeña, ¿no le parece?

Volviendo a *En la ardiente oscuridad*, vuelvo a repetirle que –como con su otra pieza– la he leído con el interés que no suele despertarme la lectura de una pieza de nuestra lengua; si usted conoce algún autor español que pueda despertarme la misma inquietud, en su próxima ¿puede recomendármelo para leer algo suyo?

Por todo esto, gracias. Y en correo aparte, para que a su vez usted me apalee un poco, le envió una obrita de un acto que escribí y monté en forma experimental y que me dio muchos resultados interesantes desde ese punto de vista. El teatro en un acto está un poco dejado a un lado y considero que tiene un sinfín de posibilidades. Usted me dirá qué piensa de esta pieza que pensé en subtítularla «Imaginería intelectual» pero que luego no lo hice para no defenderme antes de que me pegaran. Felizmente no me pegaron, pero igual me hubiese gustado dejarle ese subtítulo. Aclara ciertas cosas.

Antes de terminar, quiero comunicarle que [no] alcancé a ver en escena su *Escalera* porque durante ese tiempo estuve alejado de Buenos Aires unos cuantos kilómetros. Una lástima. Hubiese visto algo que me interesaba.

Lo saluda con la cordialidad amiga de un verdadero compañero Gorostiza.

Mi dirección actual es Arcos 3599. Buenos Aires.

Carta 5 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, 10 de julio 1952

Amigo Buero Vallejo:

Ayer justamente recibí su *Tejedora de sueños*¹⁴ y ayer mismo, entusiasmado, me puse a escribirle y agradecerle su envío, así como su anterior *Las palabras en la arena*¹⁵. Esta carta –retardada porque esperaba tener a mano una copia de una pieza que terminé últimamente (*El juicio*, que le mando por correo ordinario)– la dejé suspendida para asistir a una velada teatral; y esta mañana el correo me trae su otra carta. Como ve, mi dilación complica un poco el orden epistolar. Entonces vayamos por partes.

Primero voy a decirle mi opinión –como siempre la de un lector apasionado y sincero– acerca de *Palabras*. Creo que este poema teatral tiene –en cuanto a creación se refiere– las características de un verdadero poema. Impresiona como concebido, pensado y escrito en un solo y mismo instante; no se «ve» al autor tejiendo y urdiendo argumento, situaciones y diálogos. Estos valores, sumados a la fuerte sujeción de la pieza –por otra parte característica de todas sus obras– la

¹⁴ Estrenada el 11 de enero de 1952.

¹⁵ Estrenada el 19 de diciembre de 1949.

convierten en una joyita, quizá demasiado pequeña pero de indudable y auténtica nobleza.

En cuanto a *La tejedora de sueños*, habría que hablar largo, porque se lo merece, pero resumiendo estoy de acuerdo con usted; pero no solo es la más redonda de sus piezas –lo que yo entiendo por redondo es forma, o mejor dicho cuando la forma se ajusta en todo a su contenido– sino también la más completa; porque pienso que no solo en forma –y en forma clásica– supera a sus anteriores, sino también en contenido. Estoy con usted en su comentario cuando habla de la humanización de los personajes de tragedia. Así los sentí yo, de tal manera que mientras iba leyendo su pieza iba viviendo en mí otra, que yo admiro, que trata en forma diferente un problema parecido y que se caracteriza por la superhumanidad de sus personajes; me refiero a *Espérame* de Simonov¹⁶. ¿La conoce? Si no la conoce, consígala como pueda; y si no la consigue hágamelo saber; se la podría enviar. Pues bien; ese recuerdo que me trajo su pieza apenas comencé a leerla, significa para mí que sus personajes griegos estaban viviendo en mí tan humanamente como los actuales de Simonov y que la guerra de Troya no era otra que la última que vivimos. Y, si no me equivoco, esa universalidad en el tiempo y el espacio es lo que usted quiso lograr, ¿no es así? Terminando, quiero decirle que con *Tejedora de sueños*, para mí una obra netamente superior a todas sus anteriores, usted ya habla claramente del camino que está caminando, firme y decidido. Me gustaría, eso sí, conversar, con usted –quizá discutir– acerca de la obligatoriedad de la posición filosófica del artista en su obra. Pero mejor dejémoslo para más adelante; esperemos que si yo no llego a ir por allá algún día, venga usted por aquí; entonces, «mano a mano», como decimos nosotros, enfrentaremos la cuestión.

Bien, esto anterior es lo más o menos lo que había escrito anoche. Pero esta mañana recibo su carta. Ante todo, quiero anticiparle que no soy de los que saben agradecer con palabras. Pero siento la necesidad de decirle que esta actitud suya es de las que lo reconcilian a uno con las cosas que nos da la vida diariamente. Aunque en el fondo no sea más que la actitud que corresponde a un verdadero escritor, su actitud es rara, porque los verdaderos escritores son raros. Abundan, en cambio, los que pelean el «mercado» a muerte, pequeños escribas fabri-

¹⁶ Konstantin Simonov es el seudónimo del dramaturgo ruso Kiril Mijailovich Simonov (1915-1979). Ostentó diversos cargos políticos durante el periodo estalinista. Fue secretario del Consejo de Administración de la Unión de Escritores de la Unión Soviética.

cantes que dependen de la ley de la oferta y la demanda. Y en cuanto a mi agradecimiento, valga decirle que me gustaría estar a su lado para darle un fuerte y cariñoso abrazo de amigo y camarada.

Y ahora basta de lata y «al negocio», como dirían muchos de aquellos «colegas».

Como usted puede comprender, estoy muy lejos para poder juzgar la conveniencia de aceptar o no la proposición de su actriz amiga para poner en escena *El puente*. Por eso dejo todo en sus manos, que serán buenas para el caso. ¿Usted en mi lugar aceptaría la proposición? ¿Sí? Entonces adelante. Lo que sobre todo me interesa no es la taquilla; me interesa la seriedad de la puesta en escena y de la interpretación y el respeto por una obra que ya no me pertenece desde que aquí, en mi país, el pueblo la ha hecho suya. Además, por supuesto, me interesa la crítica que podría promover en el ambiente hispano.

Estoy de acuerdo con usted en cuanto a la «adaptación». A pesar de haberse montado en Cuba con el mismo lenguaje original y haber recibido abundantes muestras de aceptación por parte de público y crítica –tengo varias en mi poder– creo también que para España se hace necesaria esa «adaptación». Pienso como usted en su *Escalera*; cuando regresé se había retirado de cartel y discutí con muchos –público y críticos– que no la entendieron por no haber «pescado el trasfondo más allá de su sabor localista, apenas insinuado por porteños». Estoy seguro que su *Escalera* –ligeramente adaptada– podría haber tenido el mismo éxito que en España. Por eso estoy de acuerdo con usted. De más está decirle que me siento honrado de que usted se tome el trabajo de adaptarla. En cuanto al porcentaje (qué vamos a hacer, también hay que hablar de estas cosas) estoy de acuerdo con lo que usted sugiere del 25 y 75.

Pero –hay un pequeño pero– hablemos un poco de los «cortes». Usted sabía que este era el lugar difícil, ¿no? En aquellas frases que la censura no deje pasar, no habrá más remedio que aceptar los cortes. Le anticipo que cuando lo estrené en Buenos Aires esperaba gran cantidad de cortes, pero estos, milagrosamente, no se produjeron. Al cine la llevé también sin ningún corte; solo hubo que agregar un cartel al comenzar el film, en donde rezaba que la acción ocurría hace algunos años¹⁷. Pero, como le digo, si la censura corta algo –mientras no sea mucho, por ejemplo, la escena de la crisis–, habrá que aceptar los cortes.

¹⁷ Con este recurso de situar la acción en los años previos al peronismo se soslayaba la censura.

Y ahora llegamos a los cortes que usted quiere realizar en las escenas de la calle. Tengo la necesidad de decirle que no estoy de acuerdo. Y le voy a explicar por qué. He visto la pieza representada por varios conjuntos en Buenos Aires y provincias; en *ningún momento* cualquiera de los dos movimientos de la calle han pesado lo más mínimo en el espectador. Por el contrario, sé que el público espera ansiosamente la vuelta de la calle para recrearse con los muchachos. Le voy a contar una anécdota. Estaba cierta noche en el teatro viendo la representación y observando como siempre la reacción del público, cuando al terminar el primer movimiento de la calle y producirse el cambio, me levanté para ir a fumar un cigarrillo al hall, dado que a las casi 1000 representaciones de la pieza yo soportaba todavía las escenas de la calle, pero no así las interiores. Y en ese momento un espectador también se levanta y va al hall a fumar su cigarrillo. El acomodador, listo, se acercó y le dijo: «El acto continúa, señor. Es solo un cambio de unos minutos. Ahora no hay entreacto». Y ante mi sorpresa –y mi alegría, claro está– el hombre contestó tímidamente: «Sí, ya lo sé. Yo la vi tres veces. Ahora vine a ver a la ‘barra’, ¿sabe?». ¿Comprende usted? Pues esta es la reacción unánime del público para con esta pieza. Si yo les hubiera presentado los cuatro movimientos con los muchachos en la calle hablando como lo hacen durante dos horas, no se habrían aburrido. En cambio, sí creo que en el último acto, que lleva todo el peso de la obra y del suspenso, podría[n] llegar a hacerse necesario[s] algunos pequeños cortes, en la escena de Elena y la Madre. Usted opine. En la interpretación del Argentino, por Nélida Quiroga, yo insistí para cortar y corté en esa escena, debido a que era llevada con ritmo demasiado lento y se hacía pesado. En cambio, el resto de la pieza quedó intacto, y nadie se arrepintió. Por otra parte, comprendo su punto de vista, ya que ese era el de mucha gente antes de ser estrenada la pieza; gente de «mucho teatro» veía la pieza muy «charlada» en la calle. Pero esa misma gente, al ver la obra en escena, cambió de opinión, pues la barra cobra vida propia y el espectáculo –y esto se nota al comenzar el segundo acto– espera y recibe con alborozo la nueva aparición de los muchachos. Por eso sostengo, como sostendría cualquier persona que haya visto la pieza montada, que sería una verdadera pena cortar escenas de los muchachos. De cualquier manera, si usted insiste porque lo cree necesario, dígame qué cree que debe ser cortado y yo le contestaré, ya que después de haberla puesto en escena y de verla representada muchísimas veces por diferentes conjuntos, tengo una firme experiencia acerca de cuáles son los momentos más felices y que no convendría tocar. Pero si usted puede evitar esos cortes, le pido, no en mi nombre, sino en el del espectáculo, no lo

haga. Verá cómo los hechos me dan la razón. Lo que le digo sobre algunos cortes en el último movimiento interior, le demuestra que no se trata de prejuicios de autor. Y perdone todo el trabajo que le doy.

Y ahora prácticamente: nuestro convenio; espero entonces el duplicado del contrato que usted cita para firmarlo y retornárselo.

Historia de la pieza; estrenada en 1949 en el Teatro La Máscara, alto exponente del teatro de arte de Buenos Aires, y solicitada en el mismo año por la Cía. de Nélide Quiroga con dirección de Armando Discépolo, se ofreció conjuntamente por los dos elencos, caso inusitado en la historia teatral argentina. El Teatro La Máscara continuó ofreciendo la pieza durante los años 49 y 50 a sala llena y en el mismo año 50 la obra fue llevada al cine bajo mi dirección. Además, *El puente* fue representado por el Teatro de Arte de Rosario y ofrecido por varios conjuntos de provincias del país. También se dio en Cuba con mucho éxito de crítica. (De público no puede hablarse porque allí las funciones son contadas de antemano.) Y actualmente se está preparando para darse en Méjico. (De esto no puedo darle muchos detalles porque recién recibo la noticia.) Puede serle útil un folleto de propaganda que adjunto con *El juicio* en donde figuran varias crónicas de la obra con motivo de su estreno.

Mi «biografía»: Nacido en junio 7 de 1920. En 1943 publiqué *La clave encantada*, retablo de títeres para niños, con varias obrillas titiriteras. (Sí, fui titiritero algún tiempo.) En los años siguientes, Editorial Abril me editó varios cuadernos con versos para niños, bajo el nombre de Gorito. Desde 1940 dedicado a la lucha por el buen teatro (¡qué lucha!) en los sótanos porteños, en donde actuaba como actor y de todo un poco en obras clásicas y modernas. En 1949 presenté *El puente* a la dirección del Teatro La Máscara, en donde actuaba como actor; la pieza se representó y ahí se armó la de San Quintín. (Después de tres páginas largas siempre me entra el humorismo. Perdón.) Inmediatamente llovieron pedidos de obras. Terminé *El fabricante de piolín* y Narciso Ibáñez Menta la puso en escena en el Teatro Nacional con bastante éxito en el año 50. Ese mismo año llevé al cine *El puente*, iniciándome como director cinematográfico. En el 51 dirigí *Noches de cólera*, de Armand Salacrou, en el Teatro La Máscara, con gran éxito de público y crítica, y estrené la pieza en un acto *El caso del hombre de la valija negra*. En el 52 acabo de terminar una pieza (*El juicio*) que no sé todavía qué demonios voy a hacer con ella. Y también dos argumentos cinematográficos. (Aquí no sé lo que harán los productores conmigo.) Se trata de *Calle de por medio*, que de no mediar cosas que muy posible medien, dirigiré en el próximo verano; y *El soldado eterno* -vida del Dr. Muñiz-

que dicen que se filmaría el próximo año. Aquí el cine también está en crisis. Eso es todo. Extraiga usted de esto lo que necesite.

Para terminar, y renglón aparte, quiero decirle que *El juicio* ha sido leído ya por mí mismo a dos actores (los únicos que podrían interpretar su personaje principal) y ellos han encontrado la pieza «demasiado cruda y realista». Paciencia. Alguna vez cambiarán los tiempos, ya que yo ni pienso en cambiar. Que sigan pidiendo obras a medida. Por eso me interesa profundamente su crítica, sin concesiones. ¿La espero?

Y terminando esta larga charla, reciba un nuevo y cordial abrazo agradecido de su amigo

Gorostiza

[P.S.] Envíele un cordial saludo a Mayra O'Wilfiedo¹⁸ (creo que no es así el nombre) y por otra parte le agregó que, si todo sigue su curso, me gustaría hacerle una sugerencia para la puesta en escena que yo he practicado con excelentes resultados. Se trata de evitar la caída del telón entre movimiento y movimiento, cosa que «rompe» el sentido de continuidad que debe tener el acto, cuyos dos movimientos juegan al mismo tiempo. De carecer de un escenario giratorio, tengo un procedimiento de cortinas que da una plasticidad funcional maravillosa al cambio de decorado, sin necesidad de bajar el telón. Por otra parte, es sencillo y económico. Si todo sigue su curso, en la próxima le detallaré el sistema¹⁹. Hasta siempre y un nuevo abrazo y ¡Nuevas tejedoras!

Carta 6 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, agosto 6 de 1952

Querido amigo:

Acabo de recibir su cordialísima carta y realmente me resulta difícil expresarle mi auténtico agradecimiento por su preocupación por este *Puente*. Espero que alguna vez sepa hacerlo como debo.

Refiriéndome a su mención sobre los cortes, me alegro sinceramente que no haya cortado escenas de la «barra»; en la práctica usted se dará cuenta que esta fue una buena medida. En cuanto a las escenas de adentro, sobre todo la del último movimiento, en la que usted no quiso «meter tijera», le suplico entonces que al conversar con el director le repita la necesidad de un ritmo rápido y natural. De esta manera puede no pesar la escena de Elena y la Madre.

¹⁸ La ya mencionada Mayrata O'Wisiedo.

¹⁹ Es el Apéndice a la carta 6.

Estoy de acuerdo con usted en eliminar la escena de la «huelga». En cuanto a lo del «oro»... Las pequeñas frases que se dicen acerca del oro son remate de la escena de la «crisis», que es –según bastantes opiniones– la más lograda de la pieza. Ahora bien, en esas pequeñas frases el público remata también la escena con grandes carcajadas y murmullos comentando la situación; por eso pienso que esta escena corre el riesgo de quedar un poco en el aire sin ese remate. En fin, si no queda otro remedio, dejo en sus manos la solución de este problemita.

En cuanto a la ulterior *necesidad* de aligerar la pieza por razones de duración, por supuesto que usted tiene carta blanca para ello. Le voy a informar de la duración que tenía cuando la monté en esta, a mi entera satisfacción; (más o menos) el primer movimiento media hora; el segundo 27 minutos; el tercero media hora y el cuarto 24 minutos. Como usted ve, busqué compensar la agilidad natural de las escenas de adentro [afuera] con la lentitud de las de adentro. (Me refiero, por supuesto, a agilidad y lentitud de clima.) Esto da un total de 111 minutos, que sumados a los 10 de intervalo hacen dos horas y un minuto. (Pienso que entre movimiento y movimiento no debe haber más intervalo que la pausa necesaria para realizar el cambio, que debe hacerse en contados segundos.) Por mi parte, y aquí, creo que este es el tiempo ideal de duración. Pero si hubiera que cortar algo, le repito que usted tiene carta blanca para hacerlo cuando la necesidad lo imponga. Una escena que podría cortarse sin mayores inconvenientes es la del tercer movimiento, cuando los muchachos hablan de los puentes, al final de la página 61 del libro y al comienzo de la 62, hasta la entrada del padre. En fin, usted verá.

Me encantaría recibir su versión; se imagina la curiosidad que tengo por leerla. La espero en puntas de pie.

En cuanto al «sistema» del cambio va una página suelta con los datos. Como le dije en mi anterior, sería una pena no aprovecharlo, pero también es cosa que decidirá usted, director y escenógrafo, y por supuesto la srta. Mayra. Entre paréntesis, conversando ayer con Thorry²⁰

²⁰ Juan Carlos Thorry, seudónimo del actor argentino José Antonio Torrontegui (1908-2000). Se casó en 1951 con Analía Gadé; el matrimonio fijó su residencia en España, en 1955. Bajo el nombre de Analía Gadé se esconde María Esther Gorostiza. Carlos descubre en 1950, a través de Narciso Ibáñez Menta, que Analía es, en realidad, su hermana. «Yo en ella descubrí felizmente a una excelente actriz y a una excelente persona. Tal vez por no negar sus genes paternos a ella se le dio también por volar. Voló demasiado temprano y se radicó en España. Nuestra relación no tuvo así la continuidad deseada. Pero sí

–él y Analía le envían muchos saludos cariñosos– me comentó elogiosamente el comportamiento artístico de esta actriz. También me habló igual de Luis Escobar. De ambas cosas se imaginará cómo me alegro.

Y ahora unos párrafos sobre aquello de la posición filosófica, etc. Como creo haberle dicho en mi anterior, es este un tema muy duro para ser tratado por carta, y espero que algún día alguno de los dos cruce el charco para tratarlo «a muerte». Pero quiero aunque sea esbozarle con algunos ejemplos mi manera de pensar. Yo también creo en la tragedia, vaya que creo²¹. Si no creyera en ella, dejaría de creer en el teatro. No creo, por ejemplo, que en su *Tejedora* haya algo que vaya en contra de mi manera de pensar; quizá sí algo que vaya en contra de mi manera de sentir. Pero esa es agua de otra charca. Yo en su obra veo *amor* y eso es lo que a mí me *interesa por sobre todas las cosas*. Si le cité *Espérame* fue precisamente por eso. Y porque usted me la hizo recordar con su *Tejedora*, aunque usted jugaba con personajes griegos. Pero volviendo, le repito que lo que a mí me interesa es el *amor*. Y en la tragedia y en la comedia y en el drama puede haber amor y puede no haberlo. Y la posición filosófica tiene mucho que ver con este amor por el hombre y la humanidad. No considero –perdónese me la irrespetuosidad ante tantos talentos que profano– digno de atención al autor que abunda ahora –mejor diría *existe* para hablar de acuerdo a su teoría– y que a pesar de una extraordinaria capacidad literaria y de pensamiento no abona con nada al auténtico conocimiento del hombre y a su felicidad. Un escritor puede, como Dostoievsky, pintar ambientes sórdidos y lacras humanas; pero con amor; y eso ayuda a conocer al hombre y a quererlo más. Un ejemplo que tengo siempre presente es el de Romain Rolland. Cómo me gustaría ser un insignificante alumno suyo. Sus Anita, Colas y Juan Cristóbal, y Pedro, y Lucía. Qué gente maravillosa, hecha de ese maravilloso barro humano sucio y puro a la vez. Rolland habla de ellos como de sus hijos; y como si él fuera el padre eterno. Y ocurre que en parte lo es. Porque es el Hombre escribiendo en *función de hombre*. Y no de escritor, que al fin de cuentas es una profesión como otra cualquiera, si se toma como profesión. Y el Hombre escribiendo en función de hombre en primer lugar vive; y si vive es porque le interesa la vida. Y en segundo lugar

el constante crecimiento de nuestro afecto. A pesar de los alejamientos y de los tiempos perdidos de nuestras infancias» [Gorostiza, 2002: 139].

²¹ «A Buero le gustaba extenderse en sus cartas manifestándome su opinión sobre la tragedia definiéndola como el mejor vehículo de transmisión para acercarse al conocimiento de la condición humana» [Gorostiza, 2004b: 9].

escribe; y si escribe es porque le interesan los hombres. Y un hombre que no interese de la vida ni los hombres... ¿podría usted explicarme para qué escribe? Sí, amigo Buero Vallejo, hay muchos de ellos en este momento transitorio pero triste de la vida de los pueblos, ocupando las vidrieras de las librerías de Europa y América.

Algo le he dicho; de cualquier manera es muy poco, pero algo es. Creo que ya me ubicará usted un poco mejor. Por si acaso, vaya la aclaración última de que no creo en la «utilización» del arte. Pero sí -¡y cómo!- en su utilidad.

Queda mucho por decir, allí y aquí, pero algún día será. Lo abraza fuerte

Gorostiza

[APÉNDICE]

Basémonos en el hecho de que «la calle» está pintada con colores fríos y el interior con cálidos; por ejemplo, gris y rosado. (Una suposición, lógicamente. Aquí hicimos todo en frío, con grises claros afuera y verdes y violetas adentro.) Bien. Se realiza la escenografía bajo el imperativo de realizar el cambio en *contados segundos*. (Esto, por otra parte, lo considero una necesidad para el retroceso del tiempo, cuya sugerencia debe darse sin mayores trastornos, como una cosa lógica, algo así como un retroceder cinematográfico.) Bien. Contando con un cambio rápido, se debe pensar en cómo «ocultar» este cambio, sin bajar el telón clásico (comodín le llamamos aquí). Lo que yo sugiero es lo siguiente: Realizar con tela lo más dura posible (mejor la común de escenografía) un telón que ocupe toda la embocadura del escenario. Efectivamente, este telón reemplazaría al otro, al clásico. Pero este es diferente; veamos. Este telón está cortado verticalmente en dos y cada parte está pintada del color respectivo de cada escena; es decir, por ejemplo, la mitad izquierda de gris, como la calle; la mitad derecha de rosado, como la casa (interior). Ahora bien. Cuando la acción se detiene al terminar el primer movimiento y quedan los muchachos detenidos, fijos, como si el mismo tiempo se hubiera fijado; la madre también queda sobre la puerta de la casa, inmóvil, con el brazo estirado, tocando el timbre. (En la puesta en escena suplanté el aldabón, ya fuera de uso aquí, por el timbre.) Bien. En ese momento las campanas suenan y marcan el cambio de tiempo. Y en ese momento, en vez de bajar el clásico telón, aparece por [la] derecha la mitad de telón rosado y por la izquierda la mitad gris. Al mismo tiempo las luces caen suavemente en resistencia. Los telones corren muy, pero muy despacio; despacio hasta la exageración. Las luces han caído ya totalmente. Pero

de afuera un foco sube y alumbró el centro de unión de los dos telones, que ya comienzan a unirse y cubrir todo el escenario. En ese momento comienza adentro a cambiarse el decorado. Mientras tanto, lentamente, y siempre con el fondo de campanas, *los telones siguen su marcha* y lentamente el gris va desapareciendo detrás del rosado, quedando este en cierto momento en el centro del escenario, dejando un cuarto del mismo descubierto a la derecha, y otro cuarto a la izquierda; pero estos dos sectores, que han sido «arreglados» mientras los telones los cubrían, están desiertos y a oscuras, porque *la luz con que se trabaja adentro es la proveniente del foco de afuera*, y a pesar de gozar de bastante claridad adentro, el público no la percibe. (Le aseguro que la primera vez que hice el experimento, a pesar de saberlo ya teóricamente, me asombré.) Bien. Quedamos con el telón rosado en el centro de la escena; detrás, lógicamente, invisible, el gris. Si hubiera necesidad de demorar por necesidad un poco más el cambio, los telones podrían quedar unos segundos más en esta posición; y luego... cambia el ritmo del tañer de campanas y los telones *siguen corriendo siempre en la misma dirección* hasta que el gris desaparece por derecha y el rosado desaparece por izquierda. Al mismo tiempo, la luz de escena sube lentamente mostrando el interior de la casa, que tiene los tonos del telón rosado.

Como le decía en mi carta anterior, este llegar por derecha del telón rosado y desaparecer por izquierda luego de cubrir al telón gris da una extraordinaria sensación plástica y *dice* del cambio y del retroceso. Le aseguro que este «sistema», como usted lo llama (para mí la palabra es demasiado grande para un arreglito de este tipo) se me ocurrió como una solución cuando tuvimos que llevar el *Puente* de un teatro pequeño a uno grande, en el segundo año de funciones. En el primer caso hacíamos girar practicables que hacían de paredes y levantábamos puertas y ventanas, etc., haciendo un cambio casi a la vista del público y que gustaba mucho; pero con el teatro grande eso era si no imposible, demasiado costoso. Entonces me aboqué al problema y se me ocurrió esta solución. Y le aseguro que cuando lo vi me di cuenta que era algo más que una solución, dado que además del efecto plástico del movimiento, este sugería extraordinariamente que llevábamos la calle hacia adentro. En fin, como propaganda ya es suficiente. Este es el «sistema». Si puede ser útil, bien; y si no, quiere decir que tendréis un «sistema» mejor. Gracias y hasta prontito.

Carta 7 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, setiembre 6.52

Estimado Buero Vallejo:

He recibido su adaptación castellana de *El puente* y me apresuro a escribirle para agradecerle su preocupación y felicitarlo por su labor, realmente cuidadosa e inteligente. Se imaginará con qué interés leí los dos actos y con qué satisfacción di fin a su lectura. De veras quedé contentísimo con su trabajo. Esperemos que la censura no trabaje de otro modo. A continuación, de todos modos, van algunos comentarios que pueden ser de interés; usted dirá.

- Teso (Tesorieri) es el nombre de un antiguo jugador de fútbol muy conocido en esta. Algo así como vuestro Zamora -también era guardameta- y más o menos del mismo tiempo. ¿No podría encontrar un nombre -quizá sirva el de Zamora- que supla al de Tesorieri, desconocido en España?

- En la pág. 23 del primer acto la primera frase dice: «Pato, estas cosas ya me tienen molido». En el original: «Esta cosa ya me tiene seco», que significaría: «Esta mujer ya me tiene cansado». «Cosa» o «coso» significa mujer u hombre con tono despectivo.

- Pág. 48, primer acto. Teso dice: «Vamos, Ñato, no te pongas así.» En el original: «Vamos, Ñato, no te mandés la parte.» Esto significa: «No seas artista, o actor». O bien: «Estás demostrando que sabes pero no sabes».

- Pág. 5, segundo acto. Tato dice: «... boquilla de tres duros y después fuma flor de andamio.» En el original: «... fuma marca pechazo». Pechazo quiere decir: pedido, sablazo, o algo así. Es decir, que fuma de los cigarrillos que fuman los otros.

- Pág. 51, segundo acto. «Madre. ¿Por qué no quiere tenerlos?». Esto debe ser: «¿Porque no quiere tenerlos?», es decir repetiendo las palabras de Elena, y no preguntando.

- La misma página. «Elena.- Los hijos son muy bonitos, pero etc.» En el original: «... los hijos son muy lindos, etc.» Aquí y en estos casos «lindos» quiere decir no precisamente «lindos» sino un montón de cosas, como agradables, convenientes, etc., es decir, que a todos les gusta tener hijos. En «argentino» la palabra bonito no encaja en la frase. Usted dirá si sí en español.

- Lo mismo ocurre con «bonito» en la pág. 52, parlamento de la Madre. Y lo mismo en la pág. 54, parlamento de la Madre.

Como usted ve, amigo Buero Vallejo, solo hay estas pequeñas cositas para subrayar. Usted decidirá si le sirven estas aclaraciones o no.

En cuanto al tono general de la pieza, ya le dije que estoy contentísimo de cómo usted lo ha logrado mantener en la adaptación. Ahora solo resta esperar sus noticias acerca de la censura y, ulteriormente, de la marcha de los ensayos.

Un párrafo para su *La señal que [se] espera*²², cuyo envío le agradezco. Estoy bastante de acuerdo con su comentario final. (Indudablemente esto facilita bastante la tarea de los críticos de ocasión, como yo en este caso.) Hay algo sin embargo que quiero subrayarle. A pesar de sus irregularidades es la pieza suya en la que más encuentro la «búsqueda», esa búsqueda que, si sale airosa, produce las mejores piezas. La dicha búsqueda no salió airosa del todo, pero... Para mí es muy importante la meta que se quiere alcanzar. Por otra parte, precisamente por esa razón, es la pieza suya que más me intrigó, me interesó, me... en fin, tuve que leerla sin poder detenerme hasta el final. Creo que eso quiere decir mucho. Además, todos tenemos que escribir estas cosas y así para caminar nuestro camino. Y ahora, con su perdón, voy a hablarle de algo para mí mucho más importante que la misma pieza. Su posición. Leí su valiente comentario final lleno de alegría. Pocos autores habrá en el mundo que sepan verse y decir al mundo como se ven de la manera que usted lo hace. A veces dan ganas de gritarle: «Pero no, hombre, usted no tiene razón». Y es ahí cuando uno se da cuenta que su autocrítica es sincera y valiente y... rara, muy rara en estos tiempos. Déjeme que le dé un abrazo por esa posición.

Y aquí me despido de usted hasta la próxima y esperando sus noticias sobre las alternativas de *El puente*. Además, espero su crítica sobre *El juicio*. Usted tiene la desventaja de que no iba incluida la opinión del autor, pero le pido únicamente que sea tan sincero como fue con usted mismo con *La señal que [se] espera*. ¿Estamos?

Saludos a Mayra O'Wilssiedo [sic]. Queda suyo
Gorostiza

Carta 8 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, noviembre de 1952

Amigazo Buero Vallejo:

Acabo de recibir su carta. Con ella sus noticias, que no me sorprendieron excepcionalmente. Ya me están acostumbrando a estas cosas.

²² Estrenada el 21 de mayo de 1952.

Hace tres días, la censura de esta benemérita ciudad de los buenos aires [sic] acaba también de prohibirme el montaje de una pieza americana que llevaba ya ensayando dos meses. Aquí no se acostumbraba, hasta ahora, presentar las piezas a la censura; y al presentarlas se esperaban cortes pero nunca la prohibición total. Esta pieza tenía la mala intención de hablar de paz y claramente. Y fue prohibida. Los censores se me derritieron en excusas; pero el miedo –oh, el miedo, qué institución– pudo más. Algo así debe haber pasado allí. Lo que de veras siento es su trabajo, desaprovechado al menos por ahora. Pero algún día –de eso estamos seguros, ¿no?–, algún día pondremos el puente en España. Y también la pieza pacifista aquí. Aunque quizá ya sea tarde para hablar de paz. Y de puentes.

Volvamos la hoja, ¿no le parece? Y perdone este tono seudome-lancólico. Quiere ser ironía, simplemente, pero no me sale. Pero a otra cosa. Por supuesto que ni pienso interrumpir esta amistad nuestra. Estos señores dentro de todo «padecen» de una virtud: acercar más a los que ya están juntos. Espero, por lo tanto sus siempre-noticias [sic]. Yo también le enviaré mis bodriachos –término local– cuando los elucubre. En cuanto al puente hay una novedad muy interesante. Gallo²³, el campeón de los empresarios de esta –tiene varias salas– se ha interesado por reponerlo en la calle Corrientes (algo así como nuestro Broadway, usted sabe). Piensa que será un éxito de público, puesto que en su estreno, a pesar de la conmoción que causó, no llegó a la gran masa de espectadores. Veremos. La dirigiría yo mismo este mismo año... si sucede. También estoy preparando una pieza titulada *Entreactos*, basada en una idea que sometí a Tita Merello (¿la conoce? es nuestra mejor actriz) y ella encantada espera mis resultados en tinta y papel, que espero tener listos antes de tres meses. Ya recibirá noticias usted, si no me avergüenzo demasiado del producto.

En cuanto al *Juicio*, estoy en un casi todo de acuerdo con usted. Pensé varias veces en volver a escribir el segundo acto, pero en general me cuesta mucho rehacer las cosas; cuando el hijo nació, nació. Fue por eso que solo se lo leí a dos actores de esta. Creo que en estos momentos, en que tanta falta hace una obra nacional, mi pieza podría darse holgadamente pero me resisto porque comprendo las fallas de construcción que esta padece. Habría mucho que hablar acerca de su forma, eso sí. Usted me dice que la forma clásica al fin es la que de-

²³ Julio Gallo, empresario teatral, fundador del Teatro Astral en la Avenida Corrientes.

bemos adoptar. En cambio, yo creo que debemos aprender del cine; de ese cine que se aleja poco a poco del teatro para convertirse en un maravilloso mundo de imágenes. Pues eso es lo que debe ser el cine. Pero este, al beber del teatro –su padre– se ha hecho grande y enseña a su vez cosas al padre; estas cosas son –creo– las que debemos aprender. Usted me habla de la tragedia griega, pero yo le hablo de Shakespeare. Sus veintitantos cuadros o más, ¿no conforman un modo de expresión cinematográfica, en lo que a lugares de acción se refiere? Pues a ese modo de expresión creo que debemos modernizar, yendo en busca de planos del tiempo en el tiempo, sin ningún respeto por el hecho que debe estar ocurriendo aquí en este momento. El teatro tiene suficiente encanto como para trasladar al espectador donde quiera, siempre que lo sepa hacer. Creo que no debemos limitarnos en decorados y eliminar esos dos tiranos del teatro que son el espacio y el tiempo. Estos tiranos no son valores, según mi opinión; valor es la palabra, valor es la acción, independientemente de cuándo y dónde se dice y hace. En fin, esta no es más que mi opinión. Quisiera algún día poder concretarla en alguna pieza para justificarla.

Bueno, amigo Buero Vallejo. Aquí nos dejamos por esta vez. En la próxima habrá mejores noticias –¿no es así?– por ambas partes. ¿Cómo andan sus estrenos? Hay que seguir pechando, como sea, contra las alambradas.

Vaya mi abrazo de amigo.

P.D. ¿Está de más agradecerle otra vez todo lo que usted ha hecho por mi *Puente*?

Carta 9 [De Gorostiza a Buero Vallejo]

Buenos Aires, diciembre 1952

Estimado amigo:

He recibido el programa de *Teatro de hoy*. De más está repetirle que dejo en sus manos todas las «posibles» posibilidades del *Puente*. Como risueña paradoja, le envió un recorte de un número reciente de *La Razón*, de esta, producto sin duda de alguna noticia vieja llegada directamente de España.

Espero que me tenga al tanto del resultado de su estreno de enero. Y sus ulteriores. Le envidio realmente el estar viviendo en un país en donde, si bien no se puede contar con todo, se cuenta con compañías que encuentran lógico integrar su repertorio con obras divorciadas del mal gusto, del sexo y de la oscura intención. Aquí el panorama es terrible. Los autores se han convertido –salvo rarísimas excepciones–

en vulgares mercachifles. Hacen lo que las primeras figuras quieren... y de la manera que ellas quieren. No hablemos de «querer decir cosas» en una pieza. El autor está contento, y con él el «capocómico» y el empresario, por supuesto, si la pieza aguanta hasta el final sin aburrir, haciendo reír o llorar; aunque siempre se prefiere lo primero. Los medios... bueno, eso no interesa para nada. Hubo un caso, de una obra estrenada este año que acaba, en el que le fue cambiado el final tres (3) veces. Como usted se imaginará, cuando me enteré del primer cambio del final, que ocurrió a los pocos días del estreno *ordenado* por el gusto del público, según los diarios (sí, salió en los diarios y todo), yo no fui a ver la pieza. El primer final, según ellos, era demasiado amargo; entonces lo endulzaron. Parece que así tampoco dio resultado y entonces no sé qué hicieron. ¿Qué opina usted de esto? Lo lamentable que esta pieza era de un autor que me inspiraba bastante confianza de honestidad, por algunos trabajos suyos anteriores. Pero sorpresas como esta se las lleva uno a cada vuelta de cada esquina en este país.

Como usted colegirá, todo esto no quiere decir que hay que entregarse. Muy lejos de eso. Pero es duro. ¡Vaya si es duro! Pero el mundo no es de los cobardes, y el futuro tampoco.

Yo sigo trabajando. Espero que no dentro de mucho tenga algo para hacerle leer. Es algo que estoy preparando para pelearles a «ellos» en su mismo terreno. Es peligroso, pero lo estoy intentando. Veremos qué pasa.

Y mientras tanto, vayan hacia usted mis manos de amigo, y mis deseos sinceros de que sus trabajos continúen por el camino que usted tan bien ha sabido trazar.

Gorostiza

BIBLIOGRAFÍA

- BUERO VALLEJO, ANTONIO (1950): «Palabra final», en *Historia de una escalera*, Barcelona, Plaza y Janés.
- GOROSTIZA, CARLOS (2004a): *El merodeador enmascarado. Algunas memorias, 1920-2004*, Buenos Aires, Seix Barral.
- (2004b): «A propósito de la luz», prólogo a A. Buero Vallejo, *En la ardiente oscuridad*, Buenos Aires, Stockcero.
- MUÑOZ CÁLIZ, BERTA (2006): *Expedientes de la censura teatral franquista. I*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- D'ODORICO, ANDREA (2003): «El formalismo escénico en la primera etapa de la obra de Buero Vallejo: el realismo simbólico (1949-1957)», en *Buero después de Buero*, s.l., Junta de Comunidades Castilla-La Mancha, pp.135-210.
- PULIDO, SARA (2009): «Entrevista a Chicho Ibáñez Serrador», *Academia TV de las ciencias y las artes de televisión*,
<http://www.academiav.es/noticia.php?id=1769>
- RUSCALLEDA, CARLOS (2006): «Un señor llamado censura»,
http://www.rtve.es/tve/50_aniversario/20060326_blog50anyos.htm
- VILLÁN, JAVIER (2000): «España, los años sombríos. La censura en el teatro», *El Cultural* (8-11).