



Marion Peter Holt

**El teatro de Buero en inglés:
traducción, representación y recepción**

The City University of New York

El triste día, el 30 de abril de 2000, leí en las páginas «web» de ABC, El Mundo y El País los homenajes, los obituarios, y los recuerdos y cartas de amigos cuyas vidas habían sido influidas por la amistad y la creatividad de Antonio Buero Vallejo. El gran actor Adolfo Marsillach, quien hizo el papel de Carlos en el estreno de *En la ardiente oscuridad*, escribió: «Buero cambió mi vida... De no haberle conocido, yo sería otro. Probablemente peor...». Para mí, nadie podría expresarlo mejor. Seguramente, sin haber conocido a Antonio, mi vida sería peor, no estaría aquí en Murcia entre amigos muy queridos, y no habría hecho las traducciones de textos teatrales que considero obras claves en el teatro europeo del siglo ya pasado. Ahora, seis meses después, nos hemos reunido para dar testimonio a un hombre que nos inspiró y a su teatro que hemos admirado. En esta aula están los autores de los libros y estudios más importantes sobre el teatro de Antonio Buero Vallejo, los traductores de sus textos, y sin duda intérpretes y directores de sus obras. Somos la primera y la segunda generación de bueristas, y nuestras experiencias nunca pueden ser repetidas en el futuro. Todos conocíamos a Antonio, pasábamos horas o días

con él; le escribíamos -72- cartas, a veces desde muy lejos, y nos contestaba siempre sin tardar aun cuando pasaba tiempos de dolor o enfermedades. Nos inspiraba personalmente durante muchos años de nuestras carreras. La próxima generación -y seguramente habrá una generación que nos sigue- tendrá sólo la obra y conocerán al hombre sólo cuando suena su voz en los parlamentos de sus personajes en el escenario de un teatro. Por eso creo que es aun más importante que nos dediquemos a la promoción de la escenificación de los textos teatrales de Antonio Buero Vallejo y al estudio de la recepción de su teatro tanto en el extranjero como en España.

Antes de tratar el tema de mi ponencia, tengo que someteros a unos minutos de autobiografía. Sería imposible comentar la escenificación y recepción del teatro de Antonio en los Estados Unidos sin explicar cuándo, dónde, y cómo descubrí su teatro, lo leí, y tuve por primera vez la ilusión de traducirlo al inglés. Pues, no fue en una clase de literatura ni de lengua española. Es verdad que la primera obra que leí fue *En la ardiente oscuridad* en una edición escolar que el representante de la editorial Scribners me había enviado en 1954, el año de su publicación; me gustó pero no me convirtió. La conversión ocurrió poco después. El verano siguiente, gracias a una beca de \$500, me encontraba en la capital de México, estudiando en la escuela de verano, y alguien me dirigió a una librería teatral en la Avenida Juárez. Dentro había una selección impresionante de obras de teatro, estudios, y revistas teatrales, incluyendo todos los títulos publicados de la «Colección Teatro» de Escelicer -pequeños libros de bolsillo de varios colores-. Compré cinco o seis que tenían una portada roja, el color de Antonio Buero Vallejo, y dos de color rosa (Alejandro Casona). Francamente, no tenía ninguna idea de quiénes eran los autores de los otros dramas y comedias de portada azul, verde, gris, o marrón. Además, encontré el número 10 de la revista *Teatro*, del año 1954. Y así empezó mi dedicación al teatro español. Dentro de dos meses había leído todos los pequeños libros de color rojo y el texto de *Aventura en lo gris* en la revista *Teatro*, y estaba convencido de que su autor fue un dramaturgo importante que merecía el reconocimiento del público americano tanto como Giraudoux, Anouilh, Williams, Inge, y los dramaturgos ingleses que estrenaban con frecuencia en Broadway en los años 50. No recuerdo cuando empecé a pensar en traducir uno de estos dramas pero seguramente poco después de mi regreso de México.

-73-

Dos años después, por puro azar, me encontré en Madrid por primera vez, con un grupo del Experimento de Convivencia Internacional, y vivía con una familia en la calle Lope de Vega. Una noche, después de la cena, estábamos charlando sobre nuestros gustos y aficiones, y mencioné que me interesaba mucho el teatro. La señora me preguntó: ¿Qué dramaturgos españoles te interesan? Naturalmente, dije: «Buero Vallejo», porque fue el único cuyas obras había leído. Sigue nuestro diálogo de sobremesa. La señora: «¿Sabes que Buero es un rojo?» Yo: «Pues, eso no me importa». En realidad fue la primera vez que había oído el adjetivo «rojo» con el significado que tenía en España en 1957. La señora: «¿Te gustaría conocer a Buero?». No tengo que continuar este pequeño drama; mi respuesta es obvia. En total, un amigo de la familia era amigo de Buero, y dentro de pocos días, aquel mes

de julio, me encontré sentado en la terraza del Café Gijón tratando de mantener una conversación con Antonio Buero Vallejo y una actriz muy joven llamada Victoria Rodríguez. Cuando me faltaban palabras, me ayudaban los dos amigos que me habían acompañado, y Buero demostraba la paciencia de siempre. Antes de despedirnos, tuve el valor de pedirle permiso para traducir *Aventura en lo gris*. Me dijo que no me daría permiso para esa obra y me ofreció *La tejedora de sueños* en su lugar.

Dentro de seis meses había completado la traducción y entonces me di cuenta de las dificultades que me iban a enfrentar al tratar de interesar a un director o editorial en un drama por un autor español «desconocido». No volví a ver a Antonio en diez años; seguí enseñando en una pequeña universidad de Carolina del Sur, hice papeles en producciones universitarias, y durante dos veranos seguidos actué en un teatro profesional de verano y fui asistente de publicidad -experiencia muy importante para el futuro cuando me dedicaría en serio a la traducción de textos teatrales-. Al fin, en 1960, recibí una beca para continuar mis estudios para el doctorado en la Universidad de Illinois y empecé una nueva etapa de mi propia vida.

La escenificación del teatro de Antonio Buero Vallejo en inglés empieza en 1952 en la Universidad de California de Santa Bárbara. Un profesor de español, Samuel Wofsy, y un director de teatro universitario, Theodore Hatlen, ponen en escena su versión de *En la ardiente oscuridad*. Esta primera *In the Burning Darkness* es una versión fiel sin ser literal; Ignacio ya es John, Carlos-Carl, y doña -74- Pepita-Mrs. Marsden. Tiene un leve sabor inglés (es decir, inglés británico), pero esto no es sorprendente en una época cuando el teatro de ciertos autores ingleses se representaba con mucho éxito en los Estados Unidos. No he podido encontrar documentación de otros montajes de esta versión, pero los profesores Wofsy y Hatlen merecen ser reconocidos como pioneros en la promoción del teatro de Buero Vallejo en el mundo de habla inglesa. Fue el mismo profesor Wofsy quien publicó la primera edición de una obra de Buero y lo introdujo como autor nuevo e importante en el estudio de literatura española.

Parece increíble, pero en los próximos quince años no hubo montaje de Buero en los Estados Unidos, hasta otra puesta en escena universitaria en Northwestern University de Chicago, en versión de William Oliver, una versión que había sido publicada en una antología en 1964. Hacia 1967 y 68, Buero empezó a ser reconocido tentativamente en el extranjero con montajes de *El Concierto de San Ovidio* -en la versión de Victor Dixon en Inglaterra y la de Farris Anderson en los Estados Unidos-. También se estrenó esta obra en italiano en el Festival de San Miniato. Sin duda, el montaje más importante de los años 60 fue el de *The Double Case-History of Dr. Valmy* en el Gateway Theatre de Chester (Inglaterra), porque la versión original había sido prohibida por la censura en España. Pero la verdad es que no fue un adelanto significativo en el reconocimiento internacional del autor. Hasta doce títulos de Buero fueron publicados en ediciones escolares, pero estos libros servían de textos en clases de lengua española y no en clases de literatura dramática. Los especialistas en teatro seguían creyendo que el teatro español terminó con la muerte de Lorca, aun cuando protestaban ciertos hispanistas americanos. A pesar de los artículos que aparecían con más frecuencia y las tesis doctorales que

se escribían en varias universidades, el nombre de nuestro dramaturgo se quedó firmemente en los Departamentos de Español. La situación no cambiaría mucho hasta el estreno de *El sueño de la razón* en Madrid en 1970.

Hacia 1969, Antonio llegó a un acuerdo con la agencia literaria, Hope Leresche and Steele de Londres, para promover sus obras traducidas al inglés. Por primera vez tenía representación profesional en el extranjero, y durante una década la agente Dawn Arnall trabajó fielmente para conseguir montajes en los países de habla inglesa, pero con poco éxito. Cuando quería poner en escena -75- mi propia traducción de *En la ardiente oscuridad* en la Universidad de Missouri en 1969, la señora Arnall me dio permiso en una carta, notando que ya existían varias traducciones de esta obra y no había tenido tiempo para evaluar todas. Es interesante que esta obra más que otra ha inspirado traducciones autorizadas por Buero y varias hechas sin su permiso. Desde entonces mantenía una correspondencia amistosa con Dawn Arnall y ella me ponía al corriente de sus gestiones con productores, directores, y otros para montajes de *El tragaluz*, *El sueño de la razón* y *La Fundación* en traducciones de Lyn Moir, esposa de un profesor de literatura española en Inglaterra. Hacia 1974, después de leer dos de mis traducciones de las comedias de José López Rubio, me encargó una traducción de *Llegada de los dioses*, la tercera obra de Buero que traduciría. Fue un período de ilusiones y desilusiones para el dramaturgo: un proyecto para la escenificación de *El sueño de la razón* por un productor inglés fue abandonado después de 18 meses; en 1974, el National Theatre encargó una versión de *La Fundación* pero la dejó en el olvido. Poco después se anunció en el *New York Times* una producción en Broadway de *The Basement Skylight*-es decir *El Tragaluz*- en versión de Lyn Moir y producida por Adela Holzer. La señora Holzer había introducido la musical de los «hippies», *Hair*, en Broadway y ahora atraía mucha atención con sus proyectos. Desgraciadamente, la productora se encontró en dificultades financieras, y, aún peor, fue encarcelada. En toda la década de los 70, hay solo tres montajes documentados de obras de Buero en inglés: *El concierto de San Ovidio* en el Gateway Theatre de Londres, en versión de Victor Dixon; la misma obra en versión de Farris Anderson en un pequeño teatro hispano en Nueva York; y un montaje universitario de *En la ardiente oscuridad* en el estado de Utah, en versión de Jerr y Benbow. Sin embargo, durante la misma década, hubo quince montajes de *El sueño de la razón* en países europeos y en el Japón, haciéndolo el drama más traducido y representado de un autor español cuya carrera empezó después de la muerte de Lorca. También, *La Fundación* se representó en Suecia, Alemania, Hungría, Rumania, y Finlandia.

Dawn Arnall hizo todo lo posible para promover el teatro de Antonio, sin embargo sufrió una serie de frustraciones. Pero fue ella, en realidad, quien abrió la puerta para mí en Nueva York, recomendándome a la agencia que representaba los intereses de Hope Leresche y Steele en los Estados Unidos. Cuando Antonio -76- me dio permiso para hacer una nueva traducción de *El sueño de la razón* y recibí una subvención de la Fundación Nacional para las Artes en Washington para hacer la traducción, Lucy Kroll decidió promover mis traducciones de obras españolas. *The Sleep of Reason* se estrenó en un teatro universitario de Carolina del Sur en el otoño de

1983; tuvo poca resonancia fuera de esa región pero sirvió para enseñarme mucho sobre los requisitos técnicos de esta obra en ensayos y representaciones. Creo que entendí por primera vez el poder de los efectos de inmersión cuando se realizan eficazmente porque los aspectos técnicos de la puesta en escena fueron realizados mejor que en unos montajes profesionales más tarde.

Dentro de pocos meses, *The Sleep of Reason* se había estrenado en el Center Stage de Baltimore, uno de los teatros regionales más prestigiosos de los Estados Unidos, con unas 400 localidades. Fue un adelanto muy importante porque fue el primer montaje profesional de una obra de Buero en Estados Unidos. Fue dirigido por Travis Preston, un director joven que no sabía nada del teatro en España pero que había visto la famosa puesta en escena de la obra por Andrej Wajda en Varsovia. Siguieron montajes en Filadelfia en 1986, en Houston en 1989, en Londres en 1991, y en Chicago en 1994. Una escenificación en San Luis fue suspendida cuando el actor que hacía el papel de Goya enfermó durante los ensayos. En 1987, el teatro Wilma de Filadelfia puso en escena mi versión de *El concierto de San Ovidio*, muy adaptada por la directora y mal recibida por la crítica y el público. El mismo año se estrenó *Hoy es fiesta* en una traducción hecha por unos profesores de Saint Olaf 's College en el lejano estado de Minnesota. Al fin, La Fundación llegó a New York en una producción de off-off Broadway en diciembre de 1989, el primer montaje profesional de una obra de Buero en la capital del teatro americano; y, hace pocos meses, *Las Meninas* se presentó en off-off Broadway en una producción de taller.

Después de la publicación de tres de mis versiones -*El sueño de la razón*, *La Fundación* y *En la ardiente oscuridad*- se reavivó interés en este último título en los teatros universitarios y desde 1990 ha habido cinco montajes, incluyendo uno en Seattle en un centro donde presentan teatro con jóvenes afligidos por condiciones congénitas para terapia de grupo. Fue la primera vez, creo, que unos actores ciegos o casi ciegos hicieron papeles en esta obra sobre los ciegos; también cambié los nombres de algunos de los personajes para adaptarlos a los actores multiétnicos. Y, el mes pasado, se -77- estrenó esta obra en Hong Kong, en una versión en chino basada en mi traducción de la obra original.

Estos son los datos y las fechas, es decir, la documentación: 17 producciones entre 1983 y 2000 -quizá más que en otro país del mundo-. Pero, antes de aplaudir, hay que tener en cuenta que de estas 17, sólo dos fueron escenificadas en Nueva York y cuatro en importantes teatros regionales del país. Las otras tuvieron un público limitado en teatros universitarios o de aficionados. De todas maneras, hay que preguntar: ¿Qué efecto han tenido estas representaciones del teatro de Buero en su reconocimiento como dramaturgo universal? Es más difícil hablar sobre la recepción del teatro de Buero en los Estados Unidos en todo sentido de la palabra «recepción», porque ha sido diversa y algo tentativa.

Naturalmente, hay la recepción que se revela en la prensa, y la recepción del público en general o de un solo espectador durante una representación de un texto en una sala. En cuanto a los críticos, ha sido obvio que la mayoría no conocía el teatro de Buero, ni los recursos escénicos que ha introducido en sus obras. A veces, han evaluado un montaje sin saber si cierto efecto existe en las acotaciones del texto o si representa el

concepto del director -por ejemplo, las proyecciones, y su esquema de proyección en El sueño de la razón o la oscuridad total en el tercer acto de El concierto de San Ovidio-. Casi siempre han visto la obra fuera del contexto de otras obras del dramaturgo y aparte del conjunto del teatro de Buero. Una crítica publicada en el New York Times tiene mucha más resonancia que otra publicada en un diario en Houston. Por eso, los lectores del Times prestaron atención cuando el crítico Wilborn Hampton reconoció la importancia de Buero en el teatro contemporáneo en su larga crítica de La Fundación aunque no le gustaron ciertos aspectos del montaje. En Filadelfia, un crítico escribió que El sueño de la razón fue una obra impresionante, con una puesta en escena admirable, y otro dijo que el mismo montaje era aburrido, sin interés escénico. Es más o menos típico de la recepción crítica en otras ciudades.

En mi artículo en el Homenaje a Martha T. Halsey, he escrito sobre la recepción del espectador a representaciones de las puestas en escena de El sueño de la razón. Por ejemplo, el individuo que ya conoce los grabados de Goya va a experimentar un sentido de identidad que no experimenta el espectador corriente. Para éste, la identificación y el grado de inmersión dependerán de la realización -78- de los minutos de silencio, la sutileza y volumen de los sonidos, y la eficacia de las proyecciones. Para él, la introducción de los títulos de los grabados en el diálogo tiene poca importancia. Lo que sí es perjudicial es la indiferencia o incompreensión del director y los técnicos en la realización de los efectos de inmersión. Un ejemplo notorio es la escena en el tercer acto de El concierto de San Ovidio en el reestreno de la obra en Madrid en 1986. En vez de presentar la muerte de Valindín en oscuridad absoluta, se apagaron las luces por un segundo y entonces subió una luz blanca y fuerte, destruyendo completamente la inmersión y el terror. La escenificación de The Sleep of Reason en Chicago fue en muchos aspectos excelente, pero desgraciadamente la directora no hizo nada para amortiguar el sonido de los pasos y movimientos de los actores. Cuando le expresé mi preocupación con los sonidos y ruidos durante uno de los últimos ensayos, ella contestó con un encogimiento de hombros, diciendo que era demasiado tarde para preocuparnos de estos pormenores. Pero en Filadelfia, otra directora, Blanka Zizka, había preparado un escenario cubierto de arena, y sobre la arena unas alfombras persianas. Además, durante las escenas de inmersión se oía levemente un sonido blanco.

Lo triste de mi historia es que el nombre de Antonio Buero Vallejo y los títulos de sus obras más importantes no han llegado a las historias del teatro mundial que se publican en inglés y que sirven de textos en las clases de teatro en los Estados Unidos, con una o dos excepciones. Y casi nunca se incluye una obra española del siglo veinte en una clase de literatura dramática si no es de Federico García Lorca. Los mismos especialistas que encomian autores contemporáneos de Polonia, la República Checa, o Alemania omiten cualquier referencia al teatro pos-lorquiano de España. Nunca se ha mencionado el nombre de Buero en la famosa sección cultural del New York Times. Su nombre y su teatro quedan como propiedad de los hispanistas.

Esta ponencia ha sido sobre todo una reflexión personal sobre mi propia relación con el teatro de Antonio Buero Vallejo y el reconocimiento

limitado que él y, claro, otros dramaturgos españoles del siglo veinte han recibido en mi país fuera de las clases de los dedicados hispanistas en las universidades. Quizá mi presentación de la escenificación y recepción del teatro de Buero parezca pesimista. Prefiero describirla como optimista-pesimista o pesimista-optimista, -79- una combinación algo contradictoria que Antonio Buero Vallejo entendía muy bien. Antes dije que podemos oír la voz de Antonio sólo en los parlamentos de sus personajes cuando actores los recrean en un teatro. Por supuesto, su voz ha sonado siempre en cualquier representación de sus obras, aun cuando la escenificación o la actuación no ha llegado a la perfección que habríamos esperado. El mes pasado, durante los últimos ensayos de *Las Meninas*, en una sala pequeña de off-off Broadway, siempre llegaba un momento trascendente. El gran actor que hacía el papel de Pedro describe el esbozo del cuadro que Velázquez va a pintar con una elocuencia impresionante mientras una de las meninas toca una melodía en la guitarra. Sentía la magia y un leve escalofrío y confieso, me subían las lágrimas. Es un momento en que pensamiento y teatralidad se unen para lograr un enlace personal entre espectador y representación como el enlace que expresa Pedro, anciano casi ciego: «...Llegará un momento, como a mí me sucede ahora, en que ya no sabrá si es él el fantasma ante la mirada de estas figuras... y querrá salvarse con ellas, embarcarse en el navío inmóvil de esta sala, puesto que ellas lo miran, puesto que él está ya en el cuadro cuando lo miran... y tal vez, mientras busca su propia cara en el espejo del fondo, se salve un momento de morir». Estas palabras son la esencia del Buerismo. Que sigan sonando en los escenarios del mundo, en castellano y en traducciones a todos los idiomas que se hablan en el teatro. Así vivirá Antonio.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

