

«LAS CARTAS BOCA ABAJO»

La obra teatral de este título, último estreno de Antonio Buero Vallejo, nos presenta, una vez más, la maestría de su autor en pintar un ambiente. Esto ya es mucho, por supuesto; pero es una lástima que Buero no intente, o no consiga, dar un mayor contenido a los personajes que crean este ambiente. Creo que la obra de Buero, importante ya en la desolación de la escena española, es la única con algún éxito que se plantea con valentía el análisis de la sociedad actual española. Buero acierta repetidamente a crear sobre el tablado un clima de indigencia. Pero cree necesario hacerlo a base de personajes teratológicos —en este caso Anita—, llenos de oscuros complejos. Ya sé que en la realidad nacional, como en la de cualquier otro país, abundan los seres física y espiritualmente tarados. Sin embargo, estos seres no son nunca representativos, o lo son de una manera completamente secundaria. Buero parece querer simbolizar en ellos las vidas mediocres que se atreve a encuadrar. Esto, a mi juicio, es un error, porque no es necesario. Sería mucho más ejemplar, y teatralmente verdadero, presentar la vida gris de nuestro entorno, sin recurrir a desfiguraciones melodramáticas, aunque, justo es decirlo, Buero sabe presentarlas con una cierta contención.

Las cartas boca abajo es, también una vez más, una curiosa mezcla de realidad y abstracción. Los personajes no logran plena corporeidad porque asumen papeles, o dicen cosas, que no les corresponden. Buero intenta la pintura de una familia de clase media, que se siente menesterosa y fracasada. Adela y Juan manifiestan su dolor con bastante veracidad, la forzada monotonía de sus vidas, la pérdida de sus ideales de juventud. Todo es mezquino en su existencia, y Buero ahonda admirablemente en un problema gravísimo de nuestra burguesía más o menos culta, que es la ausencia de intimidad. La intimidad queda recluida en un encastillamiento doloroso, porque es consciente. La vida común se ha vaciado de contenido, y no tiene sentido. Este es efectivamente uno de los caminos del dramaturgo. Pero Buero necesita un pretexto para deshilvanar el drama y, prescindiendo ahora de la presencia de Anita, este pretexto está también muy poco fundado: una relación ajena de antiguo enamoramiento de la mujer hacia otro personaje —que ha *triunfado*—, al que no vemos en escena, y de envidia y resentimiento del marido hacia este mismo personaje, que sólo cuando ya es tarde sabe confesarlo. Este personaje exterior, que simboliza uno de los hilos que unen a esta familia con la sociedad, es,

dado el planteamiento valiente de la comedia, completamente falso: es a lo sumo un eco literario, de mala literatura, que nada tiene que ver con nosotros. Mas a los personajes mezquinos del drama les queda un anhelo emocionante de salir de sus murallas interiores y exteriores, de escapar del peso de su propia vida gris y fatigada. Es el esfuerzo del marido por mejorar de posición, el esfuerzo del matrimonio por lograr una convivencia mejor, por hallar una base de comunicación; y también es la ilusión más íntima, para hoy o para mañana, que Buero, llevado de su extraña metafísica poética, simboliza en la palabra *volar*. (Todas las obras de Buero son muy meritoriamente un juego de simbolismos.) Pero esta imagen *volar* es totalmente desafortunada: con ella el drama se nos escapa, las cartas de la comedia siguen boca abajo. De este *vuelo* participa también Juanito, el representante de la nueva generación, acaso el personaje más abstracto de toda la obra. Es cierto que Juanito siente deseos de eficacia, y quiere, para escapar al seno de su familia, salir de España. Pero es un personaje de imaginación, que se enfrenta con su padre de una manera idealista, que tiene una *seguridad* realmente peregrina, y que dice cosas que en su mayoría no suscribiría ningún estudiante de ahora. La juventud no quiere *volar*, lo que quiere es *vivir*. Acaso es muy difícil concretar en un tipo las aspiraciones juveniles, y de aquí la imprecisión de este Juanito de Buero. Hemos de agradecerle el haberse atrevido a llevarlo a la escena, pero esta juventud merece ya un poco más de atención, un poco más de estudio. Juanito es un joven convencional, con muy vaga relación con los jóvenes de hoy. Aparte de estos personajes hay otro, Mauro, el cínico que ya no quiere luchar, el hombre que soñó antaño y ahora se deja llevar de su vergonzante bohemia. Es quizá el personaje más logrado —y magníficamente interpretado por Manuel Díaz González—, pero es también un personaje de prosapia literaria; extremando las cosas, Mauro es también ajeno al drama: es, si se quiere, otro drama, el del hombre decadente, que de ninguna manera puede simbolizar a la España de hoy. Por él también se nos escapa la peripecia.

En definitiva, hay aquí un conato de drama magnífico, que continuamente se nos diluye en aspectos laterales. Parece como si Buero se hubiese propuesto enfocar una realidad cara a cara, y en el curso de la realización hubiese sentido una continua desgana. Por nada del mundo quisiera ser injusto con él. En este drama, como en otros anteriores, Antonio Buero Vallejo promete mucho, pero al finalizar nos encontramos con una obra frustrada. Ahora bien: ¿podría haber llevado este tema monóticamente a su auténtico desarrollo? Esta es la cuestión. Mientras Buero en su conciencia de escritor resuelve este

interrogante, nos ha dado un intento generoso, un ensayo fallido, pero nunca despreciable, que nos acucia y nos hace pensar. Quizá no es culpa enteramente suya si en esta comedia las cartas siguen boca abajo.—ALBERTO GIL NOVALES.

FELLINI EN ALZA

Por todas las películas, generalmente de puro divertimento y más generalmente aún vulgares y aturdidas con que suele producirsenos «el arte de nuestro tiempo», nos responde a veces, reconciliándonos con el género, maravilloso en sí, del cine, una sola obra, que actúa como perdonando y justificando a la gran mayoría de sus contemporáneas. «Le notti di Cabiria», pieza última del director italiano Federico Fellini —que prepara ya, en estos días, su versión cinematográfica de «Don Quijote»—, cae plenamente en la antedicha categoría de las excepciones. Se trata de una consecuyente y perfeccionada prolongación del cine de crítica social contemporánea, profesado hasta ahora por el animador de «I Vitelloni», «Il Bidone» y «La Strada», e intencionalmente paralelo al de, por ejemplo, el francés André Cayatte, el estadounidense Elia Kazan, el mejicano Emilio Fernández y los italianos De Sica, Zampa, Germi, etc., propulsores del llamado neorrealismo, que en De Sica alcanzó en ocasiones un matiz dulcificado —“Milagro en Milán”, “Umberto D”— o terminante —“Ladrón de bicicletas”—. Con las cuatro obras precitadas («I Vitelloni», sin que sepamos aún el porqué, no ha sido estrenada en España, mientras que «Il Bidone» lo fué con el bobo título de «Almas sin conciencia»), Federico Fellini se acredita como uno de los más interesantes directores del momento. Su cine disfruta, además de un sentir y de una cohesión permanentes, de ciertas características propias e importantes en cuanto a la técnica y al entendimiento de la realización.

Cabiria (Giulietta Massina, espléndida ya en «La Strada») es una pobre lobezna de las calles de Roma. Una mujer de lo oscuro, con el corazón en lo claro todavía y siempre, eterna impenitente de la esperanza, chillona, desastrada, tierna y maravillosa. En lo idealista y en lo vencida, es como un doble latino y genial de la Blanche Dubois de «Un tranvía llamado Deseo». Persiste en Cabiria la ilusión central de que aún va a casarse, y es por este gran hueco a la esperanza que le llueven todos los golpes, no por crudos más aleccionadores, de su desarraigado vivir. Dos veces en que Cabiria encuentra «novio» —secuencias primera y última de la película—, ellos no van más que a hacerse de sus lentos y menguados ahorros. Cabiria, naturalmente, reincide y, según se nos deja pensar, reincidirá en perderlos. Via Ve-