

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

METATEATRALIDAD Y MISE EN ABYME: LA INTERTEXTUALIDAD CERVANTINA DE LA IRREPRESENTADA “MITO” DE BUERO VALLEJO O UNA GNOSEOLOGÍA POÉTICA HABITADA POR LO SUBLIME

Dr. D. Enrique Ortiz Aguirre - enrortiz@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid - APE Francisco de Quevedo de Madrid

A Augusto Álvarez, ejemplo permanente de vida.

RESUMEN: *Mito* constituye una espectacular singularidad en el teatro de Buero y, al tiempo, desde una óptica de cierto experimentalismo, conforma la plétora y el epítome de su producción dramática. Nunca se representó este libreto teatral para una ópera publicado en 1968 en *Primer Acto* (por lo tanto, antes que *El sueño de la razón* (1970), *Llegada de los dioses* (1971), *La Fundación* (1974), o de las que vendrán después), que aguza la tensión hasta el paroxismo al habitar entre la intertextualidad y la recreación (especialmente cervantinas), la narración y el teatro, el verso y la prosa, la tradición y la vanguardia, lo individual y lo universal, lo real y lo imaginario, el musical y la técnica de inmersión sustanciada en sus últimas obras teatrales, en las que la preeminencia de la subjetividad de los personajes impregna la visión del autor y, por ende, del espectador. **Palabras clave:** Buero Vallejo - Metateatralidad – Modernidad – Intertextualidad – Sublimidad – Poética teatral.

ABSTRACT: *Mito* constitutes a spectacular singularity in the theater of Buero and, at the same time, from an perspective of a certain experimentalism, forms the plethora and the epitome of his dramatic production. This theatrical libretto was never performed for an opera published in 1968 in *Primer Acto* (therefore, before *El sueño de la razón* (1970), *Llegada de los dioses* (1971), *La Fundación* (1974) or those that will come after), that sharpens tension to paroxysm by inhabiting between intertextuality and recreation (singularly cervantines), storytelling and theatre, the verse and prose, tradition and avant-garde, the individual and the universal, the real and the imaginary, the musical and the immersion technique in his last theatrical works, in which the pre-eminence of the subjectivity of the characters permeates the autorand, therefore, the viewer. **Keywords:** Buero Vallejo - Metatheatrality – Modernity – Intertextuality – Sublimity-Theatrical Poetic.

«El tiempo somos nosotros y no es posible detenerlo.

El mejor profeta del futuro es el pasado.»

Buero Vallejo

Quizá el carácter paradigmático de *Mito* encuentre su esencia en una intertextualidad cervantina que se materializa sobre el escenario y que se convierte en un enfoque de metateatralidad absolutamente moderno, enraizado en la narrativa cervantina fundacional (en lo atinente a la ideación de la novela moderna) y vertebrado en la autorreferencialidad de la obra artística preconizada por las Vanguardias, sin olvidar el tamiz calderoniano, que dinamiza la confluencia entre realidad ilusoria e inmediata. En este sentido, Cervantes,

en Buero, y por lo tanto la intertextualidad, opera a modo de concepción gnoseológica de la literatura: arraigada en una realidad cotidiana desde la que se preconiza el sueño ilusorio; ambos planos se funden para confundirse, tanto sobre las tablas como en el propio devenir humano. A pesar de que en el *continuum* de la obra bueriana parezca asistirse a cierto litigio entre la dimensión real y la ilusoria, hemos de admitir que no se produce en su poética tanto una visión dicotómica parcelada en compartimentos estancos cuanto una fluctuación, una vacilación entre dos concep-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

ciones que tienden a superponerse. A modo del *Aleph* borgiano -y constantemente asediado por el espíritu barroco más calderoniano, como se anticipó-, *Mito* representa como ninguna otra creación esa suerte de solapamiento entre el plano real y el fantástico, habida cuenta de sus naturalezas, en principio, tan autónomas como paralelas e inconciliables. De hecho, el desenmascaramiento de ciertas fingidas ensoñaciones, vividas como indiscutiblemente reales por sus protagonistas dramáticos, no desautoriza la contaminación necesaria entre la dimensión real y la fantástica que, en el caso de *Mito*, alcanza su culmen al final, cuando la controvertida ilusión de Eloy (la dimensión fantástica habitada por los visitantes) parece haberse disipado mediante las crueles burlas de Rodolfo y Pedro, devenidos duques cervantinos, ya que desde el camerino de Eloy dimanan las músicas que precisamente sirven para corroborar la existencia de esa aparente dimensión fantástica marciana, negada -o cuando menos cuestionada- hasta ese preciso momento. Así pues, se nos antoja que -si Antonio Buero Vallejo es uno de los autores teatrales más sobresalientes de la escena contemporánea, si no el que más- lo es en parte por su insólita capacidad creativa de trasladar la cervantina genialidad narrativa al ámbito teatral. De esa manera, asistimos a la superación de la mera confrontación entre dimensiones, para habitar el territorio de la genialidad objetivada en la construcción literaria de una realidad poliédrica, multiforme, caleidoscópica, que preconiza la poética gnoseológica de la totalidad, al igual que los esfuerzos narrativos de *El Quijote* en la ideación de la novela moderna. Entre los múltiples recursos que coadyuvarán en este cometido, adquiere especial interés la dilogía que, por obra y gracia de la intertextualidad y de la *mise en abyme*, se multiplica exponencialmente; de ahí que, en el paroxismo de la esencia especular, el yelmo -ya devenido *baciyelmo* de manera soberbia en el universo cervantino- concite en *Mito* tanto la significación quijotesca como la de platillo facilitador de la interconexión con el mundo utópico martiano, constitutivo de una deli-

cadísima igualdad social instalada en una concepción de profundo pacifismo y humanidad. No en vano, el *baciyelmo visitante* se convierte en la evidencia constatativa de otro mundo posible, incorporado con naturalidad al entorno más conocido. El hecho de diferir la significación mediante este objeto mítico, permítase la saturación polisémica del término, no hace sino promover la categoría de la sublimidad, capaz de diluir las fronteras y de facilitar la vehiculación a través de los intersticios. Estas grietas tienen la posibilidad de viajar entre dimensiones a priori diferenciadas, pero comunicadas *de facto* por el dinamismo natural de una delimitación difuminada. Ello faculta la posibilidad, como corolario, de fundir y confundir la realidad inmediata con la imaginada, poética singular del teatro de Antonio Buero; de esta forma, se aúna la gnoseología literaria del autor con la ansiada intertextualidad del genio complutense:

La excelencia del relato cervantino se aquilata, justamente, por el certero pulso con que en él parecen desacreditarse las veleidades imaginativas de su protagonista mientras, de hecho, tiene en ellas su inmovible fundamento incluso para Sancho. Lo cual procede en parte del supuesto recurso técnico a que antes aludí, consistente en disponer acontecimientos ilógicos y quiméricos sobre el suelo de la más evidente realidad inmediata. (García Lorenzo, 1987: 41)

En todo caso, no deja de resultar significativa la desatención generalizada que ha recibido esta obra, con honrosísimas excepciones, desde luego (Pajón, 1986) (Salvat, 1987: 94) (de Paco, 1987) (Iglesias, 2000: 22) (Bolaños, 2005) (Tobar, 2007). Sea como fuere, hemos de admitir que, al tratarse de una obra cuya representación no nos consta, en parte se explica que haya pasado sumamente desapercibida en la producción buerriana. Nadie discutiría que una obra teatral se considera genéricamente como tal al ser fruto de la simbiosis del texto y de su representación sobre las tablas (la clásica fórmula de texto + espectáculo); sin embargo, nos las habremos con un texto acabado y publicado (*Primer Acto*, 1968) por su autor, cuya ausen-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

cia de representación obedece a tensiones y desacuerdos entre el propio autor teatral y el músico madrileño Cristóbal Halffter; de hecho, sería este desencuentro de concepciones musicales, al parecer, el que explicaría que *Mito* no se representara, habida cuenta del proyecto comprometido con la *Deutsche Operam Rhein de Düsseldorf*, que terminaría frustrándose, con el resultado de la continuidad del teatro bueriano por sus consabidos derroteros y de las obsesiones de Halffter (obcecado con una ópera quijotesca que materializaría años después con el concurso del filólogo Andrés Amorós algún tiempo después) por irreconciliables devenires (Lolo, 2007: 390-391). El caso es que las menudencias justificativas de esta ‘no representación’ no deberían convertirse en óbice para su estudio, dada su condición poética de todo el interés para comprender el teatro del autor de marras, y habida cuenta de que su autor realizó todo el trabajo que le correspondía, desde una concepción inequívoca de representación teatral, cuya justificación se sustancia en las trece hojas de notas, en el croquis del decorado de diverso formato, más un folio de notas que forman parte del manuscrito de *Mito* (Buero, 2016: 167); sin olvidar, siquiera de manera anecdótica, el lugar central que ocupa como publicación del autor en la revista *Primer Acto*, fundada por Alfonso Sastre: antes de *Mito* publicó tres obras: *Las meninas*, en 1961; *El concierto de San Ovidio*, en 1962; y *El tragaluz*, en 1967. Y después de *Mito*, publicó otras tres: *El sueño de la razón*, en 1970; *Llegada de los dioses*, en 1971; y *La Fundación*, en 1984 (García, 2017: 177). Al margen del azaroso papel clave desde un punto de vista cronológico/espacial a este respecto, quede de manifiesto el deliberado interés del autor por publicar la inquietante (por deleitosamente inquietadora) pieza que nos ocupa en el mismo espacio en el que verían la luz obras transcendentales de su producción, reconocidas unánimemente como tales por crítica y público, en general. Desde luego, si Buero Vallejo eligió *Primer Acto* para *Mito*, fue porque la tenía en gran estima. A más a más, no solo se trata de una obra profunda-

mente intencional y deliberadamente diseñada (tal y como demuestra la fuente en la que se publicó), sino que acaso constituye, por antonomasia, la poética dramática, y literaria por extensión, del autor arriacense. Es precisamente el carácter de epítome y de plétora que presenta la irrepresentada *Mito* lo que justifica nuestra atención hacia esta interesantísima obra. Como intentará mostrarse/demostrarse en este artículo, se constituye en epítome por cuanto representa de manera concentrada las principales características del teatro de Antonio Buero; y en plétora, por su condición de concitar por sobreabundancia los principales rasgos definitorios de su poética, esa que se encuentra en las obras, como en *Mito*, y no en las reglas (Buero, 1973: 13). Así, su naturaleza de obra paradigmática explica meridianamente la necesidad de abordarla con exhaustividad, al mismo tiempo que potencia la necesidad del rigor hermenéutico ante una técnica, aunada a un tratamiento temático, que da buena cuenta de la concepción creativa de su autor, inscrita en la genialidad proveniente de su novedoso enfoque, tanto en el tratamiento de los temas como de las técnicas desde una intertextualidad creativa, hondamente transformadora. Todo ello, además, ha de contribuir a cuestionar humildemente la tradicional caracterización del teatro bueriano desde una óptica exclusiva (y las más de las veces excluyente) ética, en detrimento (cuando no en llamativa desaparición) de estudios interpretativos estéticos. Pues bien, a nuestro juicio, *Mito* contribuye decididamente, y por antonomasia, a una exégesis del teatro de Antonio Buero como resultado de una estética ética que, sin renunciar a la indagación en las conductas y comportamientos, plantea sin ambages una cosmovisión artística de obra total (cuyo principal fulcro lo constituirá la intertextualidad creativa de la obra cervantina), que pasa por polemizar con la supuesta realidad inmediata para pergeñar una aproximación más exhaustiva y compleja. Por tanto, el análisis de la propuesta estética de esta obra debe conducirnos necesariamente a una reivindicación de la faceta literaria en la creación temática y en la implemen-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

tación de técnicas alejadas de una naturaleza ancilar con respecto a la dimensión ética, a menudo considerada como omnimoda, sino única. La construcción estética se encontrará especialmente reforzada por la concepción gnoseológica que presenta la obra, ya que con ella se pretende generar conocimiento en torno a una realidad considerada de manera reduccionista y que precisa de nuevos asedios.

Así las cosas, y antes de ocuparnos de la fabulosa *Mito*, conviene revisar sucintamente la producción teatral bueriana para situar como corresponde el estudio posterior, cuyas líneas fundamentales acabamos de bosquejar. En este sentido, han sido variados los esfuerzos por establecer etapas en su teatro; así, la bibliografía especializada se ha inclinado tanto por la clasificación en tres etapas, sobre todo en los trabajos publicados en torno a los años setenta y ochenta, como en cuatro, o incluso en dos.

En cuanto a las propuestas clasificatorias tripartitas, podemos encontrar que se enfocan, bien desde una perspectiva temática (Doménech, 1971), que podría jalonarse en las llamadas obras de crítica a la sociedad española, entre las que se encontrarían, verbi-gracia, *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, o *El tragaluz*; obras simbolistas, con títulos como *La tejedora de sueños*, *El sueño de la razón*, *En la ardiente oscuridad*, *La fundación*; y, por último, en las obras de crítica a la historia, como *Un soñador para un pueblo*, o *El concierto de San Ovidio*; bien desde una concepción más dependiente de aspectos técnicos, entre los que la denominada *inmersión*, esa capacidad bueriana mediante la que el espectador percibe el entorno desde la subjetividad de uno de sus personajes, sin duda se ha convertido en la fórmula por excelencia en cuanto a la identificación con su autor (Iglesias, 1980); o bien desde una interpretación diacrónica, como la prematura clasificación de Salvat (Salvat, 1966), quien -con el devenir investigador-pasará a defender la posibilidad de dos etapas, ya desde un profundo escepticismo clasificatorio promovido por la

asunción de la unidad fundamental de la obra bueriana, (Salvat, 1987) ratificada exponencialmente en *Mito*.

Por otra parte, entre los expertos también se ha sostenido una división tetrapartita, desde un punto de vista cronológico que no renuncia a una merma interpretativa estética subsumida por las concepciones eminentemente éticas, que tan frecuentemente se identifican con su teatro; en este panorama, destacan los trabajos de Victor Dixon (Dixon, 1987), junto con el apoyo de Iglesias Feijoo, quien entiende que no es imprescindible dividir la producción teatral de Buero en cuatro etapas, pero que comprende las razones esgrimidas por el hispanista irlandés al apostar por una última etapa, acontecida a partir de 1979. (Iglesias, 1988: 113)

Aunque en menor medida, también podemos encontrar la división de la obra de Buero en dos etapas, tal y como se anunció, correspondientes a las dos actitudes creativas que, según Salvat, presenta el autor: la moralizante y costumbrista, por una parte, y la de reflexión político-social, filosófica y metafísica, por otra. (Salvat, 1987: 94)

Sin embargo, con todo el interés que presentan estas clasificaciones, especialmente útiles desde el ámbito docente, creemos que *Mito* corrobora las sospechas que arrojan otras tantas investigaciones, más partidarias de sostener su producción dramática como un *continuum*, como un fluir recurrente. (Doménech, 1971: 19) El propio Salvat, que propone las dos etapas antecitadas, viene también a cuestionar cualquier posible clasificación:

Antes de acabar cabría intentar una división o estructuración de la producción de Buero Vallejo. Aunque cada vez tengamos más dudas sobre la eficacia de las divisiones de su obra y pensamos que es el propio autor quien más cerca de la verdad puede estar cuando habla de su obra y de su unidad fundamental. (Salvat, 1987: 93)

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

Este extremo vino a confirmarlo el propio autor, cuando en una entrevista afirmó: «No encuentro etapas ni diferencias claras. Sí, en cambio, preocupaciones dramáticas, que prácticamente son las mismas a lo largo de toda mi producción.» (Vicente, 1986: 20) Estas preocupaciones, de carácter estético-ético, se condensan con precisión en la obra de marras, con lo que deberíamos asediar la producción bueriana como un proceso basado en la recursividad, si es que aceptamos la evolución explicada por etapas; en todo caso, se trataría de una actitud, desde la perspectiva de la creación literaria, que se identificaría con la concepción creativa juanramoniana, quien -en vez de superar etapas- las iba asumiendo acumulativamente. (Ortiz, 2015: 86-87) No en vano, Doménech se referirá al conjunto de la obra de Antonio Buero Vallejo como una espiral (Doménech, 1979: 54): «el teatro de Buero no responde a un desarrollo en forma de proceso lineal, sino que ese desarrollo corresponde a una forma espiral» (Doménech, 1979: 54); una imagen especialmente bien traída si consideramos el ansia de obra total que inspira a su autor, habitada por el aliento de la categoría estética de lo sublime, responsable de diluir las fronteras para promover un espacio ilimitado, en el que tanto importa lo explícito como lo implícito, en el que la supuesta realidad inmediata se simultanea con la fingida, fruto del magín. Nada debería extrañarnos, en realidad, esta apuesta por la sublimidad como categoría, debido a la deuda (desde luego recreada) que el autor no oculta respecto a Cervantes y, singularmente, respecto a *El Quijote*, cuya ideación genuina de la novela moderna pasa por la concepción de la obra total. (Ortiz, 2020) Por otra parte, esta concepción poética sublime se justificaría desde la cosmovisión gno-seológica de la producción bueriana, es decir, desde una interpretación de la obra literaria como una forma de conocimiento. De hecho, Buero llega a expresar:

La cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo. Pero tiene justamente que hacerse cuestión de ella, pues no está resuelta.

El teatro ha de apoyarse en lo que se sabe, pero ha de explorar lo que se ignora. No puede ser, pues, exclusivamente «solucionista» y deberá tener, en algún grado, problematismo. (Buero, 1973: 12)

Estas palabras elucidan la intención creativa de su autor, quien mediante su teatro aspira a indagar en una realidad problematizada que no admite simplificaciones, de suerte que una realidad poliédrica requiere de una representación tanto de lo inmediato como de lo imaginado, puesto que -lejos de establecer un litigio entre ambos- la realidad los integra; o en palabras del propio célebre dramaturgo: «La realidad lo engloba todo.» (Buero, 1973: 13)

Se trata, pues, de un bastión poético capaz de explicar, con absoluta transparencia, la intertextualidad transformadora cervantina, cuyo indiscutible demiurgo se articula en la fusión de lo imaginativo con lo inmediato. Será, pues, la manera de enraizar la creación artística en un cuestionamiento de la realidad aparente para alcanzar la máxima de ‘deleitar inquietando’ (García Lorenzo, 1987: 10) y acercarse a una realidad compleja que nuestro arriacense no ocultó cuando atribuyó a las corrientes literarias de su tiempo el siguiente aserto: «Se dice hoy que toda realidad es fantástica y que toda literatura lo es también, aun cuando no lo parezcan; sería difícil encontrar más fina previsión de tales asertos que la del *Quijote*». (García Lorenzo, 1987: 42) De nuevo, la interpretación de la literatura como forma de conocimiento que se aproxima a una realidad aparente cuestionada conduce a Buero hacia Cervantes: «El contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico fortalece nuestras creaciones y es ejemplar en la novela del ingenioso hidalgo.» (García Lorenzo, 1987: 41)

Al igual que la máxima de ‘deleitar inquietando’, aludida unas líneas más arriba, pues esta misma virtud es la que Buero le atribuye a Cervantes en el discurso de entrega del Premio Cervantes: «Desde la ciudad donde naciera el glorioso creador que nos deleitó

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

y nos sigue inquietando, hago pública mi gratitud al verme cobijado bajo su nombre esclarcido.» (García Lorenzo, 1987: 44) Sin lugar a duda, *Mito* representa la exteriorización del cervantismo nuclear que presenta toda la producción bueriana, y que encuentra su fundamento en la necesidad poética de expresar a través de la literatura la simbiosis de lo fingido y de lo empíricamente reconocible como proteicos ingredientes que conforman una realidad problematizada:

La excelencia del relato cervantino se aquilata, justamente, por el certero pulso con que en él parecen desacreditarse las veleidades imaginativas de su protagonista mientras, de hecho, tiene en ellas su inmovible fundamento incluso para Sancho. Lo cual procede en parte del supuesto recurso técnico a que antes aludí, consistente en disponer acontecimientos ilógicos y quiméricos sobre el suelo de la más evidente realidad inmediata. (García Lorenzo, 1987: 41)

Esta admiración constructiva no solo aparecerá en *Mito*, cuya propuesta de título del primer manuscrito en cuartillas sin fechar hace ver a las claras las intenciones cervantistas: «24 horas de Don Quijote (Mito)»-para dejarlo como *Mito* en el definitivo segundo manuscrito, que abreviará considerablemente el primer acto de la obra (Buero, 2016: 167-168)-, sino que devendrá pieza clave de la creación literaria de nuestro autor, de la que se colegirán, de manera ineluctable, intertextualidades calderonianas de todo el interés: «El teatro ha de apoyarse en lo que se sabe, pero ha de explorar lo que se ignora. [...] Ante el inmenso campo de lo desconocido, el autor, como todo artista, tiene el derecho y el deber de aventurar intuiciones personales.» (Buero, 1973: 12), capaces de introducir la dimensión ensoñada como propuesta de ‘aventurar intuiciones personales’ confundida, e inextricablemente fusionada -indistinguible-, con la realidad inmediata.

De ahí que, en una polifonía creativa y transformadora típicas de la sobreabundancia que se colige de la sublimidad, Buero entronque con el teatro innovador más sobresaliente

del siglo XX: el de Valle y el de Lorca, en su permanente intento por dar buena cuenta de la cara oculta de la realidad, de su parte ignota, para alinearse con el sugerente planteamiento de creación lorquiana:

Yo no soy nada, sino solamente un pulso herido que sonda las cosas del otro lado». Coincide exactamente con lo que tú me has dicho. Y ése es el poeta. El hombre que no se conforma con el lado aparente de las cosas, sino que busca el otro lado... y a veces lo encuentra. Y a veces no. Federico sí... Lo encontró siempre. (Soler, 1986)

Esta afirmación que el escritor argentino Julio Cortázar le atribuye a Lorca no es sino un correlato de la indagación bueriana, que armoniza lo fingido/ensoñado como una dimensión integrada en el todo de la realidad (ese mismo instinto creativo explicaría el esperpento valleinclanesco, promotor de una realidad especular y deformante), nuevamente en virtud de lo sublime, omnicomprensivo en su dilución de límites, y armonizador de lo distinto en un mismo magma abarcador; un mérito que Antonio Buero admiró en *El Quijote* e hizo suyo en sus representaciones teatrales, por supuesto en *Mito*: «Esa es la mesura de su desmesura, el tino en la armonización de materiales literarios opuestos cuya unidad parecería imposible; decisiva enseñanza del *Quijote* hasta para aquellos creadores modernos que no hayan condescendido a su lectura.» (García Lorenzo, 1987: 42) Palabras de Buero que constituyen toda una declaración de intenciones, ya que en *Mito*, como en tantas otras obras, trata de armonizar lo supuestamente ensoñado y fingido con la realidad inmediata, facilitando el paso (impelido por la necesidad creativa de indagar en lo oculto) de la ciencia ficción, dinamizadora de una dimensión crítica e interpretativa por parte del autor; ese carácter de ciencia ficción que se ha discutido en *La Fundación*, resulta evidente en *Mito*, y le llegaría a nuestro dramaturgo por su influencia de Wells:

En cuanto a Diago, deja clara la devoción bueriana por Wells, quien habría sido el inspi-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

rador de varias de las obras del madrileño [sic] (incluida *La Fundación*, y también *Mito*, que retoma el motivo de la visita marciana desde una irreductible ambigüedad). Sobre la huella del inglés en el teatro del español, véase Dixon. (Carrera, 2019: 16)

La apuesta por lo imaginativo en fusión con la realidad aparente constituye un auténtico demiurgo de una poética confesa que vuelve a entroncarlo en el quijotismo de manera esencial, genuina:

Entre lo didáctico -que se apoya en la parte supuestamente racionalizada de lo real- y lo poético -que se asoma a la parte no racionalizada- hay que equilibrar con cuidado la balanza. Y si lo poético es auténtico, es tan leve que no aguanta excesiva didáctica en el otro platillo. (Buero, 1973: 13)

Por lo tanto, nos encontramos ante una declaración que cuestionaría la tradicional definición de la producción buerovallejiana, de manera absoluta, como un litigio entre la realidad inmediata y la imaginada, resuelto con la incontrovertida victoria para aquella. Esta perspectiva merece, cuando menos, una reflexión más profunda que nos conduzca a una asunción calderoniana (*En esta vida todo es verdad, y todo mentira*)¹ de una realidad problematizada, elusiva de dicotomías, y proclive a la armonización de polos -en principio pretendidamente opuestos- en la base de la dilogía especular, tan cara al Barroco, dinamizadora de diversas lecturas en simultaneidad, tal y como acontece con una tragedia histórica que no renuncia a lo metafísico o -como en *Mito*- a una reivindicación social, ética y política atornillada a la actualidad más rabiosa, incapaz de eludir un hondísimo compromiso metafísico y gnoseológico para aprehender un entorno proteico y confuso convertido ya en poética: «Si tornamos la vista hacia nuestros mayores maestros, en ellos volveremos a advertir cómo supieron sumergirse en

las vivas aguas de la imaginación creadora sin dar la espalda a los conflictos que nos atenazan y de los que también debemos ser resonadores», nos dice Buero. (García Lorenzo, 1987: 44)

Todo ello se incardinaria en la obsesión del dramaturgo por la máxima unamuniana de «creer es crear», (los visitantes de *Mito* aseguran que se crean porque se cree en ellos) en perfecta paronomasia de espejos. Al igual que la condición bifronte de la concepción trágica buerovallejiana en su asunción del dolor para alcanzar la esperanza, tal y como demuestra el asesinato -no pretendido, pero perpetrado- de Eloy, protagonista de *Mito*, cuya muerte trágica no será en vano, sino semilla para la esperanza, cuando se dirija a Ismael para espetarle:

No es todo inútil... Aunque no lo entiendas...
Los actos son semillas... que germinan...
Germinará tu acción... También la mía. (Buero, 1968: II,536-538)

La complejidad en esta armonización de contrarios concitará también la intertextualidad shakesperiana, considerablemente menor respecto a la cervantina, pero facilitadora en cuanto a una superposición de planos aparentemente irreconciliables cuando, en la línea del Segismundo calderoniano, símbolo de la ósmosis entre la vida y el sueño -la realidad y lo fingido-, plantea la identificación entre el ser y el no ser hamletiano, desde una interpretación barroca de la conjunción disyuntiva ‘o’ que, en vez de presentar opciones que se excluyen, identifica términos considerados como equivalentes o perfectamente intercambiables: *To be or not to be, that’s the question*, para promover precisamente la interacción entre planos en una misma realidad.

Mito, pues, se nos antoja epítome y plétera no solo por cuanto concentra la poética

¹ - De Pedro Calderón de la Barca, estrenada en 1659; Heraclio cerrará la representación con una decidida apuesta por la unión de lo supuestamente fingido y de lo aparente en una misma realidad: «Pudo en él más la ambición/que la voz del corazón/y en el corazón se ha herido/[...] Cintia, mi alma al bien aspira;/aliéntame tú, pues ves/que EN ESTA VIDA TODO ES/VERDAD, Y TODO MENTIRA.» (Calderón, 1879: 71-72)

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

bueriana, sino por su capacidad de asumir armónicamente todas las facetas de su teatro: el realismo social (promovido por el detallismo, la referencialidad contextual de la huelga y de las explosiones), el drama histórico (la presencia de la guerra, la persecución y el ocultamiento durante el franquismo), el teatro simbólico (Don Quijote/Eloy/Rodolfo como *mise en abyme* concitadora del idealismo y de la Humanidad) y el teatro político (las torturas, la delación, la censura y la represión, además del asesinato político y de la presencia de la cárcel). No podemos olvidar que el mito constituye un símbolo para referir ‘otra cosa’, por lo que se acentúa su carácter bifronte simbólico: una forma significativa, pero una significación inmotivada y arbitraria hacia la que apunta, incardinándonos en el caro ámbito bueriano de la alegoría, así como en la condición sublime de diferir el significado mediante la multiplicación/el desdoblamiento de las formas significantes. En este sentido, resulta de especial interés desde la categoría estética de lo sublime, considerar cómo esta obra teatral, como epítome y pléto-ra, asume por sobreabundancia todas las acepciones posibles del término *mito* desde la inspiración del baciuelmo barroco (que también en *Mito* multiplicará las significaciones hasta el paroxismo):

m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.

m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. *El mito de don Juan*.

m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima.

m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene. *Su fortuna económica es un mito*. (DRAE, 2012)

La categoría estética de lo sublime, en su capacidad de eliminar fronteras, promueve un magma significativo totalizador, en el que el

cuanto recrea el personaje de Don Quijote y dibuja nuevos desdoblamientos de figuras teatrales, fruto del magín del autor, al tiempo que encarna el aspecto universal de la imaginación como condición humana de libertad; Eloy/Don Quijote suscita admiración por su comportamiento ejemplar; y, simultáneamente, el espectador alberga dudas permanentes acerca de la genialidad imaginaria del protagonista, que en sucesivas ocasiones parece ponerse en entredicho por parte de los hechos acaecidos en la realidad más inmediata, igual que paralelamente corroborada, como sucede con la singular música que sale del camerino en el que se encuentra el cadáver de nuestro taumatúrgico protagonista, símbolo trágico de la esperanza proveniente del dolor, tal y como corresponde a la naturaleza trágica de las obras de Buero Vallejo.

Sin duda, otros de los elementos constitutivos de la obra son la metateatralidad y la *mise en abyme* como decidida apuesta por la modernidad. En este sentido, se plantea el característico teatro simbólico bueriano que se entronca en la modernidad mediante el experimentalismo y la autoindagación en el propio género y en la naturaleza de la obra artística, que supone como corolario asediar las relaciones entre ficción y realidad para llegar a una suerte de conclusión que plantea una identificación entre el ‘como si’ teatral y el ‘como si’ de la vida; el hecho de que en una representación como *Mito* se represente una representación (la muerte de Don Quijote en una ópera) nos instala en la *mise en abyme*, que incorpora al teatro bueriano tanto a la categoría estética de lo sublime (se difieren los referentes ilimitadamente) como a la de lo grotesco (deforme, cambiante) y, por tanto, a dos categorías que delatan a la modernidad, al igual que su grotesca condición, expuesta en líneas anteriores, de teatro social, político, simbólico y metafísico en una esencia proteica y multiforme sustanciada en lo transgenérico (versos líricos cantados junto a prosa dramática; trasvase de lo narrativo a lo teatral; acotaciones literarias narrativo-líricas; el género musical y el teatro intelectual...).

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

La categoría estética de lo sublime diluye la frontera entre el detallismo y el tejido social (incluso con su concreción política correspondiente), por una parte, y el idealismo de lo simbólico, de lo abstracto dimanado de la dimensión de los visitantes, seres aparentemente imaginarios que detentan las principales virtudes para soñar una utopía canónica basada en el bien, la verdad y la belleza (repárese en la belleza fingida de Marta, en su genial identificación con la Dulcinea quijotesca). Además, el hecho permanente de diferir la significación -alguien representa a don Quijote o a Sancho, pero son los personajes de Eloy, Rodolfo, Simón...- promueve la *mise en abyme* como sublimidad en medio de un coro especular que reproduce simultáneamente imágenes indefinidas y ecos, voces, cantos sin principio ni fin que potencian tanto lo dicho como lo generado implícitamente a modo de ilimitadas resonancias.

Otra faceta reconocible de lo sublime (inseparable de la intertextualidad creativa cervantista) es la aspiración a la obra total, reconocible en *Mito* por su asunción tanto del teatro innovador -reconocible en el experimentalismo y en la intertextualidad de los autores teatrales europeos, con la especial impronta de los escritores españoles- como de un teatro comercial -si lo entendemos desde el diseño de elementos reconocibles de la realidad circundante, con ciertos guiños al costumbrismo, si se quiere-, asumiendo las principales tendencias del teatro de posguerra en una misma representación. Sin olvidar la indefinición entre lo soñado y lo vivido, lo ficticio y lo real (la dilución de fronteras para obtener un magma) como efecto indiscutible de la sublimidad.

Todo ello podemos encontrarlo en fragmentos sumamente ilustrativos; verbigracia, la superposición de planos ficticios junto a los reconocibles por los sentidos a nuestro alrededor:

Eloy. (Para sí).
¿Bomba, huelga o visitantes?
Adivina, adivinanza. (Buero, 1968: I,259-260)

O cuando Eloy, al final, se dirige a Rodolfo (el actor que lo sustituye en la ópera quijotesca, álder ego de los duques cervantinos y, por ende, cruel burlador):

Eloy.
Sé bien que no hay bondad en lo que ha hecho.
A hacerme pasar hambre, ha preferido matar mi alma. Darme la evidencia de que soy un imbécil y un iluso.
Pues bien, alégrese, lo ha conseguido.
Tal vez mi flaco juicio no distingue lo real de lo soñado. (Buero, 1968: II, 212-218)

Por añadidura, lo sublime se articula también mediante lo grotesco:

Para aprehender lo grotesco es esencial entenderlo como algo ‘que juega’. Siempre presenta un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido. Como tal, uno de los atributos visuales consistentes de lo grotesco es el de fluido. [...] Al borrar las categorías, lo grotesco nos empuja a un estado liminal de múltiples posibilidades. (Connelly, 2015: 31-33)

Esta deformación de lo siniestro, por ejemplo, la encontramos en la premonición. La muerte ficticia en escena del personaje Don Quijote como “real” (con la que comienza la ópera quijotesca), anticipa el asesinato “real” (se trata de la ficción del teatro) de Eloy como Don Quijote fingido. En esta misma línea, lo grotesco se manifiesta respecto al género literario: teatro con aspiraciones líricas (subjetividad, función expresiva, versos con rima –cuando estos se habían separado del teatro y de la narrativa-, profundo simbolismo, acotaciones literarias...); de profunda raigambre narrativa (se inspira en una novela episódica que impone esa forma de narrar a la obra teatral); ensayístico, por su espíritu argumentativo de carácter abstracto en el que la intertextualidad creativa coloca el énfasis en el punto de vista. El carácter lúdico, fluctuante y, por ende, grotesco queda de manifiesto en varios aspectos de la obra teatral, como en lo hiperbólico de las acotaciones valleinclanescas: «unas gafas de ancha montura y grue-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

«... los cristales cabalgan sobre su nariz», en la mezcla de géneros, en la celebración exagerada de los actores operísticos (mascarada) de la primera representación (justo el final de la pieza) en simultaneidad con las explosiones y detonaciones, la transposición:

Eloy.
Hallan lo absurdo natural y sueñan
que es bella y fuerte su ciudad podrida.
(Buero, 1968: I, 279-280)

O la cambiante deformación junto al desorden causado por las transformaciones, como por ejemplo en la animalización de las personas: Eloy y Simón se refieren en reciprocidad a ellos mismos, respectivamente, como «animal-flaco» y «animal-gordo», de suerte que asistimos a la condición lábil de los personajes, animalizados, ficcionalizados, pretendidamente *reales*.

La intertextualidad, especialmente respecto al *Quijote* cervantino, se incardina en el espíritu totalizador, que la incorpora desde una acepción creativa, tan transformadora como enraizada en una gnoseología de descubrir lo oculto (la obra comienza en la parte posterior de un teatro en el que acontece una representación), en una reinterpretación lorquiana, como ya se dijo, así como en la aparición de extraterrestres en un guiño a Wells, la renovación del lenguaje valleinclanesco y la técnica grotesca, los esfuerzos calderonianos/shakesperianos por integrar lo fingido y lo supuestamente real, o el teatro de posguerra en su integración de las tendencias del Realismo social y del simbolismo, por una parte, y del teatro experimental unido al teatro del compromiso en la órbita de Brecht, el carácter psicológico a lo Ibsen, el calderonismo en la técnica de diseñar los personajes como símbolos, y la innovadora técnica de inmersión.

Desde luego, la intertextualidad cervantina resulta demiúrgica, en tanto en cuanto supone juegos de palabras (Marte -Marta en *Mito*); plurisignificación (en la condición proteica del engaño/desengaño, en virtud de la cual a la bacía y al yelmo -el baciyelmo cervantista-

se une el platillo volante, que se adiciona al resto de las significaciones, por sobreabundancia entrópica); heterología como subjetividad de los personajes que contamina la visión del autor y de los espectadores/lectores; diálogo con la obra cervantina desde el diálogo teatral (juego de espejos); y hermeneusis del final del Quijote, ya que al recuperar la cordura muere su protagonista, que encuentra su pulso vital cuando sueña, cuando proyecta una imaginación ontológica. Con especial protagonismo para la intertextualidad quiijotesca, perceptible, entre otros elementos, en los personajes principales (Quijote, Sancho y Dulcinea -junto a sus antagonistas y burladores), el episodio de la cueva de Montesinos (en la escena onírica de Eloy, descenso al sueño del que dimana la onírica escena -¿ensoñada, real?- de la aparición de los visitantes), el demiurgo del baciyelmo (en su condición plurisignificativa), la burla de “los duques” (en sus trasuntos de Rodolfo y Pedro), el episodio de Clavileño (recreado en el viaje en platillo de los burladores, supuestos habitantes de Júpiter y absolutamente malintencionados, ya que pretenden acabar -distópicamente- con la ideal intencionalidad de los martianos), o la quiijotización de Sancho y la sanchificación de Don Quijote (la muerte de Don Quijote llega con la cordura y Sancho lo anima a seguir ontológicamente desde la imaginación transformadora, y esta escena se repite en paralelos términos entre Eloy y Simón).

De las demás intertextualidades se dijo algo en su momento, aunque resulta relevante insistir en la aportación calderoniana/shakespeariana (la segunda, de menor intensidad), debido a que dinamiza la técnica del teatro dentro del teatro, facilitadora de la *mise en abyme* y de la metateatralidad, así como la comunicación inquietante entre ficción y vida.

Asimismo, el carácter de sublimidad supone, por añadidura, la suma de tradición y Vanguardia, por cuanto mientras que en *El público* Federico, mediante un carácter experimental/vanguardista, muestra lo oculto (su

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

homosexualidad más íntima), Buero muestra su carácter idealista entroncado en la realidad más reconocible en *Mito*. Por ende, debemos esgrimir la concepción estética bueriana (sin olvidar el tan cacareado compromiso en el teatro vallejiano), delatada por la autorreferencialidad, por la apuesta de la obra de arte sin referentes externos que lo limiten, por la creación de un propio referente estético a través de la exaltación del significante convertido en materialidad poliédrica y contextual.

Por último, conviene justificar, siquiera someramente, la genialidad de *Mito*, que pivota en la sublimidad, construida en los intersticios, en las grietas comunicadoras de todos los espacios que diluyen los límites. Precisamente, su condición fronteriza deviene garante de su condición genial (Steiner, 2011), junto al tratamiento novedoso de los temas y la innovación en las técnicas. Esta obra teatral singular, pues, descubre su naturaleza intersticial:

Entre la intertextualidad y la recreación, ya que la bacía, en *Mito*, emite sonidos, y se convierte en detector de los visitantes. Porque Marta / Dulcinea es considerada como una visitante; y, sobre todo debido a que aquí Don Quijote es un mártir político, abatido por la policía (asesinado en escena, representando su propia muerte) para evitar, mediante el enmascaramiento, que maten a Ismael, perseguido y protegido por Eloy; sin olvidar que los gigantes, los ejércitos... son aquí visitantes.

Entre la narración y el teatro: *Mito* se basa en una obra narrativa, pero pertenece al género teatral; sin embargo, se construye episódicamente, dada su intertextualidad narrativa.

Entre el verso y la prosa: se insiste en que se trata de una obra en verso, tal y como corresponde a una ópera, pero también aparece la prosa.

Entre la tradición y la vanguardia: asistimos a un teatro convencional en cuanto a lo formal; se inspira en la tradición: el mito, *El Quijote*, Cervantes, pero no renuncia a lo experimental: sonidos, luces, voces, gritos, músicas, platillos, marcianos, vestimentas futuristas...

Entre lo individual y lo universal: dialogan Eloy y los visitantes; estos últimos pretenden paz y armonía y le piden disposición a Eloy:

Eloy.
Dispuesto estoy a ello. Pero, hermanos..., mi soledad es grande, y tan amarga... (Buero, 1968: I, 418-419)

Entre el musical y la técnica de inmersión potenciada en sus últimas obras teatrales: la preeminencia de la subjetividad de los personajes impregna la visión del autor y, por ende, del espectador. *Mito* es un libreto para una ópera; los personajes que representan la muerte de Don Quijote cantan; los espectadores ven lo que acontece a través de los ojos de Eloy, sobre todo.

Entre la poética del autor y del espectador: el autor como ente creador; el espectador como ente creador: ambos encuentran su aunamiento en la técnica de inmersión, creada desde el autor para que el espectador crea desde la perspectiva del personaje.

Entre lo sobrenatural y lo natural / lo extraterrestre y lo humano: los ensoñados visitantes de Eloy se nos antojan tan fingidos como auténticos; en todo caso, son extraterrestres que se nos presentan como humanos:

Suben seis figuras. [...] Visten ceñida ropa de acerados destellos, fantásticos cinturones [...]. Sobre las caras, sonrientes máscaras verdes de inmensos ojos. (Buero, 1968: I, 383)

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

Además, dicen haberse anunciado a través de los sonidos de la bacía y se consideran hermanos y no dioses:

Visitante 1.
De una sola raza somos.
Los humanos descenden de nosotros
y el aire que respira es el mismo
que en nuestros dos satélites guardamos.
(Buero, 1968: 392-395)

Entre lo real y lo ficticio:

Marta.
Aún es temprano para nuestra dicha.
Recuerda que no debes conocerme.
Piensa que fue tan solo un bello sueño
nuestro encuentro. Mas ya no necesitas
la voz del yelmo. Con el sueño basta.
(Le quita la bacía con suavidad.)
Dámelo ahora y seguiré cumpliendo
mis humildes deberes. (Buero, 1968: 453-458)

En otro momento, Eloy se quita la venda, tras el supuesto viaje con las Figuras de Júpiter (a modo de burla en casa de los Duques) y descubre que está en el teatro y no en el espacio exterior, como se suponía. Asimismo, al final de la obra, Ismael se reencuentra con Eloy para mostrarnos que aquel se ha vuelto práctico y le afea a Eloy que hay disparos y patrullas; le recuerda que son un partiquino (cantante que ejecuta partes breves o de poca importancia en las óperas) y alguien que trabaja en un sindicato. Al propio Ismael parece que Eloy le haga recordar su infancia, crédula con los fantasmas y marcianos.

Baste este sucinto desglose de ciertas características muy brevemente justificadas para mostrar/demostrar la condición genial de *Mito*, sustanciada en su naturaleza intersticial.

En conclusión, la desconocida *Mito* concita el principal demiurgo bueriano y demanda una especial atención, tanto de crítica como de público, por su carácter de epítome y de plétora, ya que de ella se colige una gnoseología que propende a la búsqueda de la obra total mediante la recreación de la impronta cervantina, absolutamente nuclear y clarificadora de la poética teatral de Buero Vallejo,

materializada en la propia creación teatral y no en las disquisiciones teóricas, como siempre defendió la voluntad del autor. De suerte que esta irrepresentada obra, tan representativa paradójicamente, es capaz de concentrar la absoluta unidad de la producción teatral bueriana y de poner de manifiesto su carácter especular, poliédrico y caleidoscópico, en el que la modernidad cervantina lleva también aparejada una concepción de la tragedia a través de la cual alcanzamos la esperanza/la alegría desde el dolor, tal y como su admirado Beethoven sostenía, para disipar las imágenes reduccionistas de un Antonio Buero Vallejo pesimista o exclusivamente ético, de un Buero que se limita a presentar una realidad que excluye la ensoñación en la supuesta búsqueda de la verdad (sin menoscabo del desenmascaramiento de “fundaciones” o instituciones, pero en una revelación mucho más compleja), de un dramaturgo que se moviese exclusivamente en una dimensión social comprometida con su tiempo, que por supuesto es reconocible pero no única, que renunciase a una construcción estética globalizadora por mor de una supuesta inmediatez, siquiera simbólica. Más allá de todos esos Bueros, *Mito* nos reconcilia con un autor singular que aspira a una obra total que, sin renunciar al compromiso social, ético y político, también abraza una acendrada inquietud estética al plantear la obra literaria como fuente de conocimiento para dar buena cuenta de una realidad problematizada, que deleita inquietando en medio de una cosmovisión cervantina presente en todos los tiempos, en la confusión del pasado, la actualidad y el futuro y acicate de la naturaleza misma del mito; una cosmovisión suscitadora, desde la reivindicación social del presente y su militancia en el desarrollo del futuro, la universalidad más humana, marchamo inevitable de la genialidad bueriana, mítica, reconocible desde la primera representación de *Historia de una escalera* hasta la última de *Misión al pueblo desierto*, pasando por la genial *Mito*, donde los deseos e imaginaciones se proyectan incorporadas, fusionadas y confundidas en un intento de realidad total profundamente aleccionadora e

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

inquietante, reconocible en su auténtica condición tan especular como poliédrica.

Referencias bibliográficas

Buero, Carlos (2016). «Los manuscritos de Antonio Buero Vallejo». *Monteagudo*, nº 21 (2016), pp. 153-171

Buero Vallejo, Antonio (1968). *Mito. Primer Acto* (1968), pp. 75-106 [página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mito--0/html/001db3f0-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>] Consultado el 1 de mayo de 2019. [Los números que aparecen entre paréntesis en las citas insertas en el texto del artículo hacen mención primero a la primera parte (I) o a la segunda (II) y, después, a las líneas del texto publicado en el soporte digital, y no a las páginas].

Buero Vallejo, Antonio (1973). *Cuadernos de Ágora*, nº 79-82, mayo-agosto (1973), pp. 12-14

Buero Vallejo, Antonio (1994). *Antonio Buero Vallejo: Obra completa*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Madrid: Espasa-Calpe.

Calderón de la Barca, Pedro (1879). *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Madrid: [Impr. de José Rodríguez].

Carrera Garrido, Miguel (2019). «Teatro, ciencia ficción y distopía en la España tardo-franquista: Sodomáquina (1970), de Carlo Frabetti». *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal académico de ficção científica e fantasia*. Vol. 6: Iss. 2 (2019), article 3, pp. 1-22.

Connelly, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Madrid: A. Machado Libros.

Dixon, Victor (1987). «Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día». *Anthropos*, nº 79 (1987), p. 33

Doménech, Ricardo (1971). «Introducción biográfica y crítica a Antonio Buero Vallejo». Antonio Buero Vallejo (1971). *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*. Madrid: Castalia

Doménech, Ricardo (1979). *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos.

García Lorenzo, Luciano (1987). *Antonio Buero Vallejo: premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1986* / [colaboran, Luciano García Lorenzo, Mariano de Paco, Ricard Salvat i Ferré]. Barcelona: Anthropos.

García Fernández, María Teresa (2017). *Estudio de Primer Acto, revista especializada en información teatral*. Tesis Doctoral dirigida por Francisco Esteve Ramírez y Carmen Salgado Santamaría. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Iglesias Feijoo, Luis (1980). «Tres etapas en el teatro de Buero Vallejo». Domingo Ynduráin. *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*. Barcelona: Crítica. pp. 587-592.

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

Iglesias Feijoo, Luis (1988). «El último teatro de Buero Vallejo». Mariano de Paco (ed.) (1988). *Buero Vallejo: Cuarenta años de trabajo*. Murcia, Caja Murcia.

Iglesias Feijoo, Luis (2000). «Buero Vallejo y la tradición». *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 2 (2000), pp. 20-22.

Iglesias Feijoo, Luis (2016). «La señal que espera y las arpas eólicas». *Monteagudo*, nº 21 (2016), pp. 75-95.

Lolo, Begoña (2007). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia; [Alcalá de Henares]: Centro de Estudios Cervantinos.

López Férez, Juan Antonio (2010). «La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo». *Revista de Estudios Clásicos*, 37 (2010), pp. 57-100.

Ortiz Aguirre, Enrique (2015). «Una aproximación a la poética de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez: erótica poética, poética erótica». *Philologia Hispalensis*, nº 29/3-4 (2015), pp. 83-96.

Ortiz Aguirre, Enrique (2020). «La genial ideación cervantina de la novela moderna co-

TEATRO: “MITO” de ANTONIO BUERO VALLEJO

mo género total: *El Quijote*». *Anuario de estudios cervantinos*, nº 16 (2020), pp. 247-255.

Paco de Moya, Mariano de (coord.) (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Paco de Moya, Mariano de (1994). *De re bueriana: (sobre el autor y las obras)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Pajón Mecloy, Enrique (1986). *Buero Vallejo y el antihéroe: Una crítica de la razón creadora*. Madrid: Impr. Nácher.

Salvat i Ferré, Ricard (1966). *El teatre contemporani. II: El teatre és una ètica (De Ionesco a Brecht)*. Barcelona: Edicions 62.

Salvat i Ferré, Ricard (1987). “El más fascinador de los juegos (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)”. Luciano García Lorenzo (1987). *Antonio Buero Vallejo: premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1986* / [colaboran

Luciano García Lorenzo, Mariano de Paco, Ricard Salvat i Ferré]. Barcelona: Anthropos, pp. 75-97.

Santiago Bolaños, M.F. (2005). «Mito: El Quijote de Buero Vallejo». *ADE, Teatro*, nº 107 (octubre 2005), pp. 181-183.

Soler Serrano, Joaquín (1986). *Escritores a fondo*. Barcelona: Planeta.

Steiner, George (2011). *Lecciones de los maestros*. Madrid: Siruela.

Tobar, María Luisa (2007). «Aspectos teatrales y metateatrales en Mito de Buero Vallejo». A. Cassol [et al] (2007). *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*. Roma: AISPI Edizioni, pp. 825-836.

Vicente Mosquete, José Luis (1986). «Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas». “*Cuadernos El Público*, nº 13 (abril 1986), p.20.”

