

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Temporada 98-99 Teatro María Guerrero

LA FUNDACIÓN

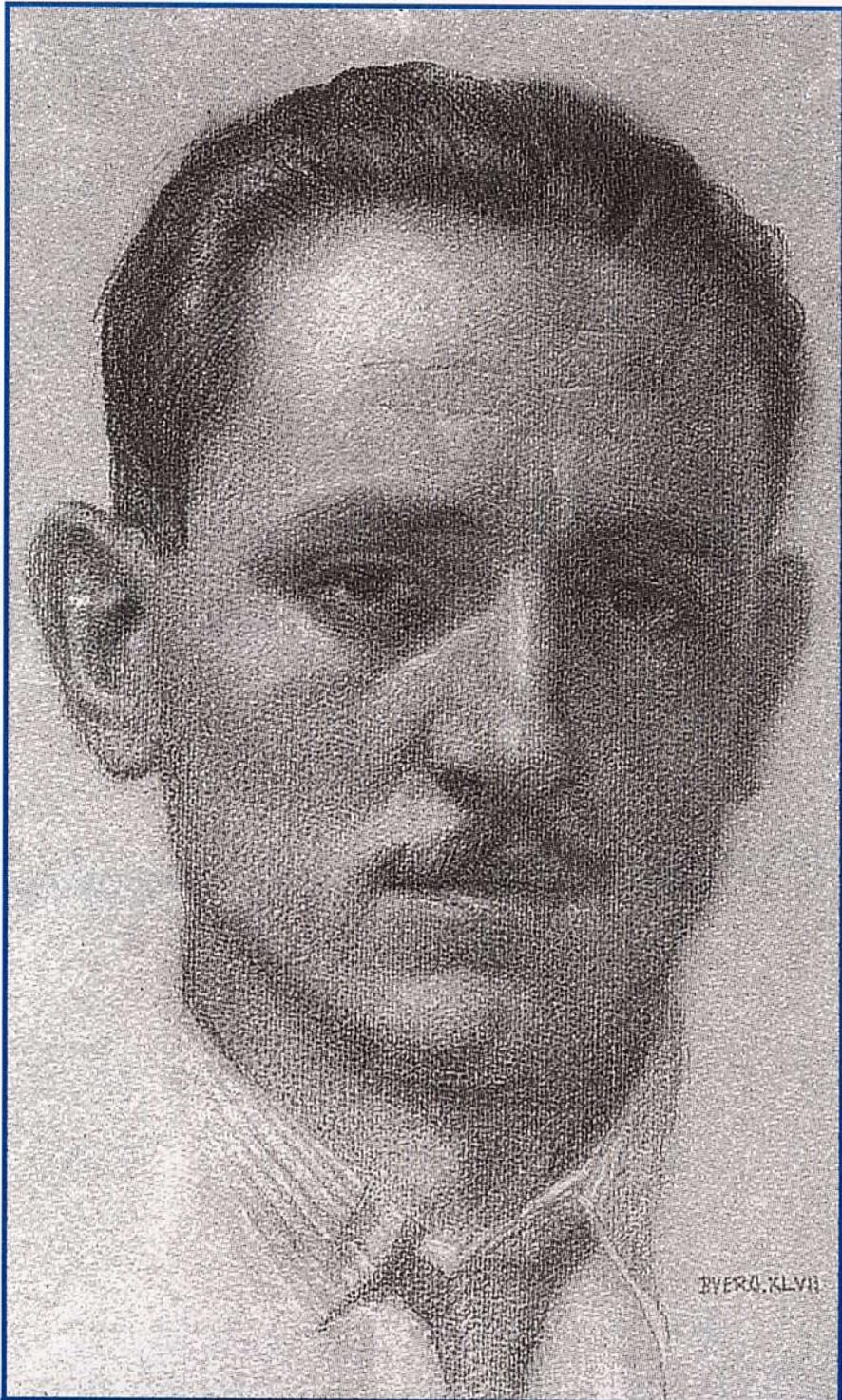
DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Cuaderno
Pedagógico

10







DUDA CUANTO QUIERAS, PERO NO DEJES DE ACTUAR.



**JUAN CARLOS
PÉREZ DE LA FUENTE**
Director



GINÉS GARCÍA MILLÁN



DANIEL ALBALADEJO



ESPERANZA CAMPUZANO



PEPE VIYUELA



JOAQUÍN NOTARIO



JUAN JOSÉ OTEGUI



HÉCTOR COLOMÉ



JUAN FERNÁNDEZ



JUAN PRADO



LORENZO AREA



ALBERTO ROCA

DIRECCIÓN

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE

ESCENOGRAFÍA

OSCAR TUSQUETS BLANCA

ILUMINACIÓN

JOSÉ LUIS ALONSO / LUIS MARTÍNEZ

VESTUARIO

RAFAEL GARRIGÓS

ADAPTACIÓN MUSICAL

MARIANO MARÍN

(sobre la Pastoral de la Obertura de *Guillermo Tell* de Rossini)

DISEÑO DE SONIDO

JOSÉ VINADER

REPARTO (por orden de intervención)

TOMÁS

GINÉS GARCÍA MILLÁN

HOMBRE

DANIEL ALBALADEJO

BERTA

ESPERANZA CAMPUZANO

MAX

PEPE VIYUELA

LINO

JOAQUÍN NOTARIO

TULIO

JUAN JOSÉ OTEGUI

ASEL

HÉCTOR COLOMÉ

ENCARGADO

JUAN FERNÁNDEZ

AYUDANTE

JUAN PRADO

PRIMER CAMARERO

LORENZO AREA

SEGUNDO CAMARERO

ALBERTO ROCA

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

ROSA CASUSO

AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

ANA MIR

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

DAVID FERRE

INTERPRETACIÓN MUSICAL

HISPANISH BRASS LUUR METALLS

MAQUILLAJE

INMA FUENTES

REALIZACIÓN DECORADOS

ATECONSA / BAYNTON / PINTO'S / NEMESIO GARCÍA

REALIZACIÓN VESTUARIO

SASTRERÍA GONZÁLEZ / ANA LACOMA

UTILERÍA

EQUIPO DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

TRATAMIENTO PROYECCIONES

JOSÉ MOTA / JOSÉ ROSSI

REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

PORFIRIO ENRÍQUEZ

EFFECTOS ESPECIALES

EFE X

RODAJE SPOT

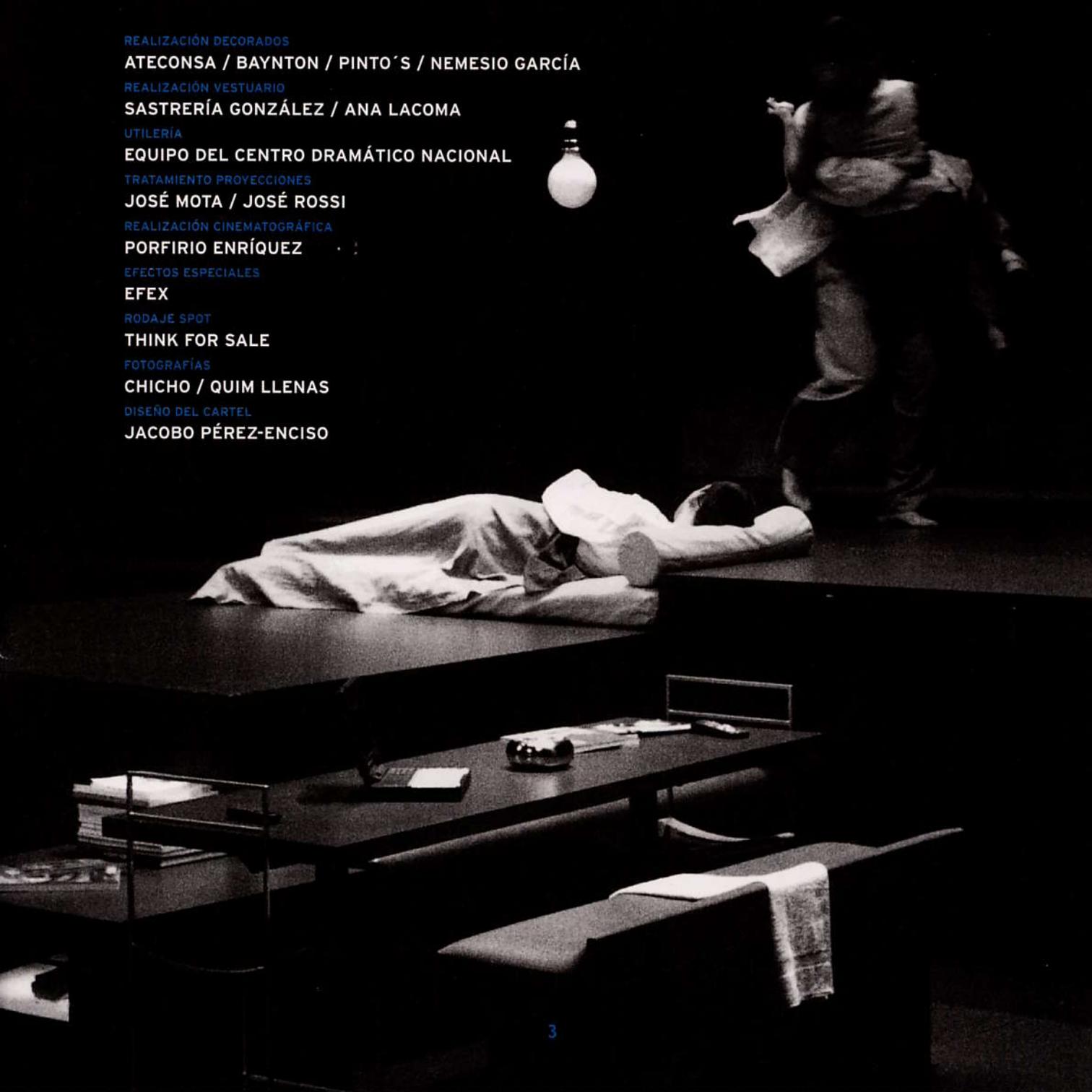
THINK FOR SALE

FOTOGRAFÍAS

CHICHO / QUIM LLENAS

DISEÑO DEL CARTEL

JACOBO PÉREZ-ENCISO



HASTA LLEGAR AL SIGLO XX, la historia de la literatura puede dividirse para su estudio en periodos de tiempo más o menos extensos (Edad Media, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo...). Pero en esta centuria, a la par que se suceden los acontecimientos históricos con una rapidez y una virulencia nunca vistas anteriormente, los movimientos literarios también aparecen, evolucionan o se desvanecen con una celeridad inusitada. A las agitaciones originadas por la caída del Antiguo Régimen, la revolución industrial y la creación de los estados modernos en Europa y América, que habían marcado toda una era en el siglo XIX, se suman ahora nuevas tensiones económicas, políticas y sociales que originarán dos guerras mundiales y la división del mundo en dos bloques tan opuestos entre sí que su relación se definió durante décadas con el término de *guerra fría*: ambos bandos se lanzaron a una carrera armamentística sin precedentes, que se desataba de cuando en cuando en forma de confrontación abierta en alguna parte del globo. Esta situación se mantuvo, aunque con altibajos, al menos hasta la caída del muro de Berlín, en 1989.

El motivo de comenzar este Cuaderno Pedagógico con el párrafo anterior a modo de introducción histórica es porque ningún género literario refleja mejor los avatares de su tiempo que el teatro. Cada obra es hija de su autor, y cada autor es, en mayor o menor medida, hijo de su tiempo. Y en el teatro, esta relación entre el producto literario y la época en que ve la luz es especialmente intensa, ya que es un género que históricamente ha extraído su temática de la realidad, muchas veces de la propia sociedad que le era contemporánea, y la influencia de cada época en su teatro ha sido paralela al intento del teatro de influir a su vez sobre la realidad que rodeaba al hecho teatral.

Es por eso que, del mismo modo que la lírica y la prosa, pero cabría decir que a un mayor ritmo, el género dramático se ha visto convulsionado desde finales del siglo pasado y principios de éste por fuertes corrientes renovadoras, casi todas marcadas por una oposición al teatro realista, característico de finales del siglo XIX y visto ahora como producto de una sociedad burguesa que los movimientos sociales y políticos del nuevo siglo, la mayoría de signo marxista, socialista o comunista, no dudan en atacar: figuras como Erwin Piscator, creador del *teatro proletario*, Antonin Artaud y su *teatro de la crueldad*, Samuel Beckett y el *antiteatro* o Eugène Ionesco, uno de los máximos representantes del *teatro del absurdo*, suponen para este género literario, y en

tan sólo unas pocas décadas, una transformación como no se había experimentado en siglos. Mención muy especial merece el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien, con su *teatro épico* y su *teoría del distanciamiento*, ha sido uno de los grandes innovadores de la escena contemporánea: frente a lo que era habitual en su época, es el suyo un teatro *antiilusionista*, es decir, el espectador ha de ser consciente de que va a asistir a una *representación*, a una *figuración*, pero siempre a una figuración crítica.

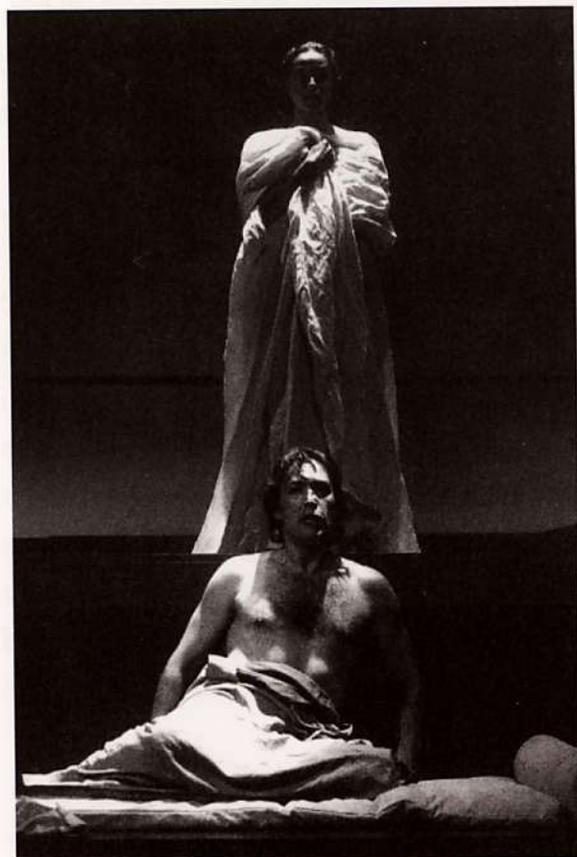
Las repercusiones que va a tener este ambiente de cambio en el teatro español de la primera mitad del siglo XX van a ser evidentemente tardías y limitadas, debido a los condicionamientos políticos y culturales que marcarán nuestra posguerra. Efectivamente, tras la Guerra Civil hay una ruptura en la dramaturgia española, con el asesinato de García Lorca y la desaparición o la marcha al exilio de muchos de los autores del 98 y de la mayor parte de los del 27. Todo ello marcará la proliferación de un teatro comercial de diversión, de corte conformista y en una abrumadora mayoría de



escasísima calidad. Como asegura Ricardo Doménech, entre 1939 y 1949 “apenas existe en España literatura dramática digna de tal nombre”, y “los escenarios españoles de posguerra importan más a la crítica sociológica que a la crítica teatral”. La mayoría de los estudiosos señala que el mejor teatro español de esta época es el que se publica o estrena fuera de España, el de autores como Rafael Alberti, Max Aub o Alejandro Casona, entre otros.

Bien es verdad que desde el primer franquismo se intentó potenciar la actividad teatral, aunque eso sí sujetándola a una férrea censura. Con ese fin, y desde 1940,

el nuevo Teatro Nacional se había dividido entre el Teatro Nacional Español (dedicado a los autores clásicos) y el Teatro Nacional María Guerrero (especializado en autores contemporáneos), desde los cuales se llevó a cabo una importante labor de revitalización de los clásicos y de puesta en escena de algunas obras de mérito, la mayoría dentro del género de la *alta comedia*, que seguía la línea marcada por el teatro de Benavente, o del *teatro cómico*, en el que el teatro español de posguerra conoció sus mejores producciones, comenzando con *Tres sombreros de copa*, escrita por Miguel Mihura en 1932, aunque estrenada en 1952. Ya hemos señalado la interdependencia entre teatro y sociedad; y si el teatro había servido durante siglos tanto para exponer públicamente los males de una sociedad como para olvidarlos o burlarse de ellos, tal vez la España de los cuarenta necesitaba ante todo olvidar, olvidar una terrible guerra civil, las penalidades de la posguerra y el duro periodo de la autarquía, marcado por el aislamiento internacional, la pobreza y la necesidad extremas, las cartillas de racionamiento, el estraperlo... Un dato: en 1940 la cartelera de Madrid ofrecía al público veintiséis comedias, cuatro sainetes, dieciséis revistas y zarzuelas y sólo una tragedia, que, además, no tuvo ninguna repercusión.



Teniendo en cuenta todos estos condicionantes, no es de extrañar la sorpresa con la que se acogió la aparición de *Historia de una escalera* y su obligado estreno en el Teatro Español de Madrid al haber obtenido el Premio Lope de Vega en 1949. Sorpresa no sólo porque se tratase de la obra de un escritor que pertenecía al *bando de los vencidos*, sino sobre todo porque era una obra dramática de calidad, una tragedia en el pleno sentido de la palabra, con toda la dignidad que requiere el género y a pesar de la alarmante carencia de ejemplos que tenía el autor en el reciente teatro español. Sorpresa, además, porque siendo un teatro

denso, inquietante, comprometido y comprometedor, fue todo un éxito de público, y de un público que estaba acostumbrado, como hemos visto, a obras bien diferentes, triviales y convencionales, desenfadadas, despreocupadas y *despreocupantes* respecto del ambiente social y político que se vivía en la España de entonces. Después de diez años de posguerra, autores y público habían decidido reaccionar contra el alejamiento entre el teatro y la verdadera historia que estaban viviendo.

El estreno de *Historia de una escalera* significó, por tanto, el pistoletazo de salida para la aparición de un nuevo teatro en la escena española. Se trata de un teatro que ahonda en la esencia del hombre como tal y como parte de la sociedad, atendiendo a los aspectos que incumben a la condición humana y se preguntan por el sentido de la existencia sin dejar de lado los aspectos sociales y políticos, denunciando las injusticias y los abusos de poder derivados especialmente de sistemas opresivos, de estructuras que subyugan al hombre y coartan su libertad.

Evidentemente, ardua labor la de sacar a relucir temas tan candentes en la escena española de la posguerra. Sortear la censura y atraer al público sin por ello transigir con el zafio teatro en boga en la época era todo un reto ante el que sucumbieron no pocos autores, que derrocharon su mérito en obritas entregadas al teatro comercial. Incluso a Buero Vallejo se le criticó que sus obras fueran representadas y alcanzasen grandes éxitos de público, pues eso sólo podía deberse, según sus detractores, a que el autor hubiera hecho "ciertos sacrificios que se derivan de la necesidad de acomodarse de algún modo a la estructura de las dificultades que se oponen" a la labor teatral.

El entrecomillado es una cita de Alfonso Sastre, de su artículo "Teatro imposible y pacto social"; en él sostiene que el llamado *teatro imposible* no es más que *teatro momentáneamente imposibilitado*, y que no había que pactar en absoluto con el sistema de intereses que regía la vida teatral en España, aunque ello supusiera que las obras no vieran la luz sobre los escenarios. A esto contestó Buero que él prefería un teatro "lo más arriesgado posible, pero no temerario", entendiendo que lo primordial del teatro era que llegara al público, eso sí, sin sometimientos al teatro comercial; sólo así el género tendría sentido en lo que se refiere a su función social, que para Buero estaba fuera de toda duda.

Posibilismo contra *imposibilismo*; fue ésta una polémica, a veces agria, que enfrentó dos formas honestas de entender el hecho teatral y su relación con el momento histórico. Sin entrar en juicios de valor, y para lo que nos interesa ahora en este Cuaderno, baste decir que la opción que toma Buero Vallejo se impone como acertada con sólo echar una mirada a la historia del teatro español de los últimos cincuenta años: *Historia de una escalera* no fue más que el principio de casi una treintena de títulos, una obra que, junto a *En la ardiente oscuridad*, escrita unos años antes, “estaba creando las bases de una de las más singulares dramaturgias de la historia de nuestro teatro, en la que se unían la voluntad de llevar a los escenarios obras que hablasen al hombre de su tiempo de los problemas que lo aquejaban (por el hecho de serlo y por encontrarse en una determinada sociedad) y el propósito de una exigencia continuada en el tratamiento de formas y estructuras”, como señala el ensayista Mariano de Paco.

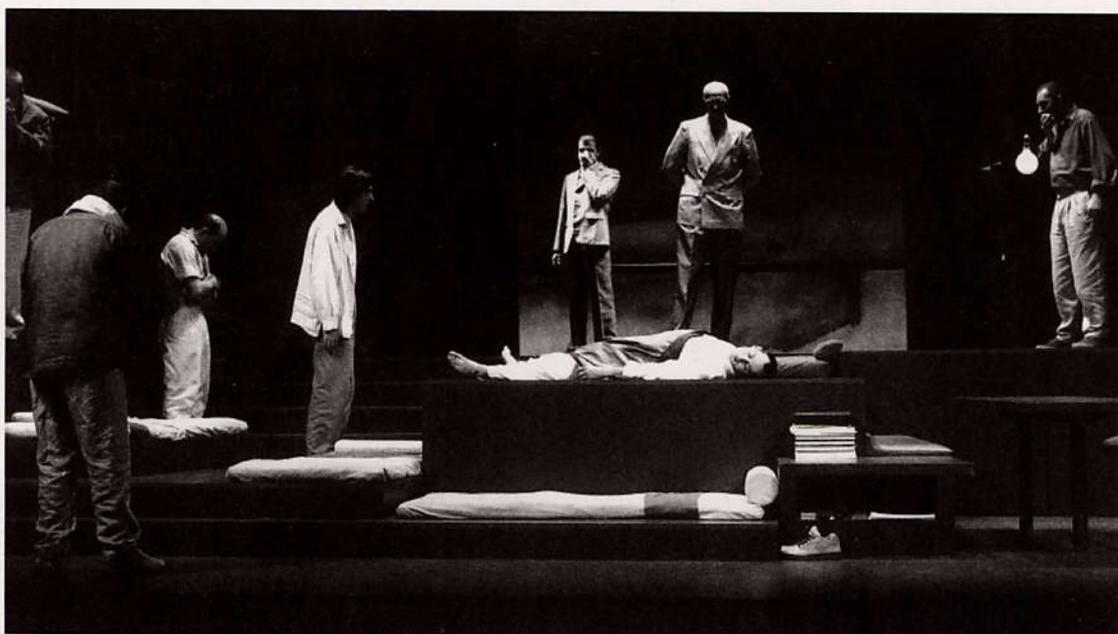
Esto quiere decir que la novedad que ofrece el teatro de Buero no es puramente temática: también en el terreno de la innovación formal y de la investigación teatral se da un gran salto cualitativo, acercando a nuestra escena las inquietudes formales y de recursos de planteamiento y de puesta en escena que, como vimos al principio de este capítulo, caracterizan el teatro europeo de este siglo. Es el propio Antonio Buero Vallejo quien, en sus obras dramáticas y en sus numerosos escritos teóricos, certifica lo que ha sido su afán desde sus inicios como dramaturgo, el de realizar “un teatro que tuviera por un lado determinados significados y por otro ciertas preocupaciones formales.”

Y es que, como hemos dicho, había mucho por hacer, también en el campo de la literatura dramática, cuando Buero Vallejo comienza a escribir. Claro que nuestro autor no parte de la nada: tanto la tradición teatral española (desde el drama calderoniano al sainete, de la comedia costumbrista y realista y el drama histórico al simbolismo) como los aires renovadores de la escena europea le sirven, unas veces como modelo a seguir, otras -la mayoría- como modelo a rebatir, como punto de partida desde el que trascender, explotando al máximo todas sus posibilidades.

Sobre la relación del teatro de Buero con el teatro de su época, César Oliva escribe en su *Historia de la literatura española actual*: “¿Qué pasó en 1949 para que dicha obra (*Historia de una escalera*) constituyera tan rotundo éxito? ¿Dónde estaban las novedades? ¿Qué había sucedido? Sencillamente, que a partir de un contexto

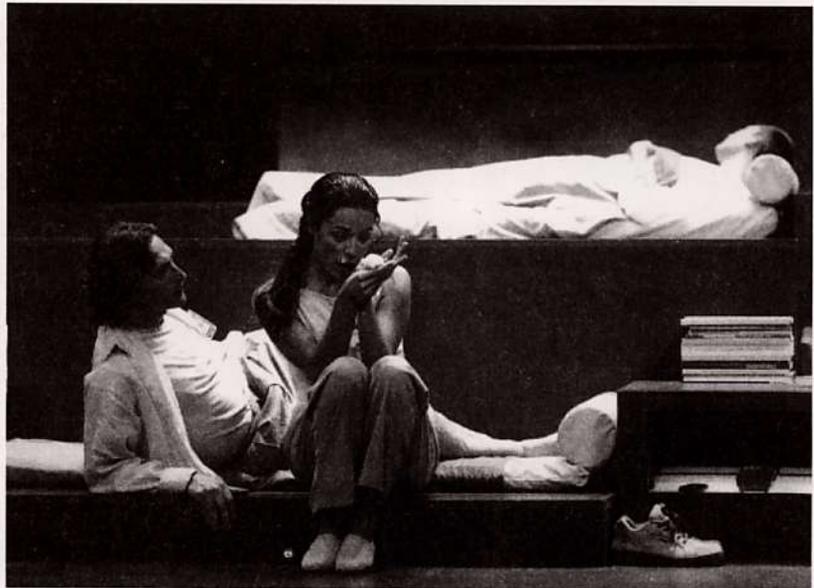
conocido, argumentos conocidos y personajes conocidos, se estaba hablando al público de diferente manera. Era la historia de siempre, sólo que variados unos grados en su intención. El sainetismo español (...) cobró nueva dimensión por obra y gracia de un determinado tratamiento artístico. La pretendida verdad que la *alta comedia* quería imponer desde una burguesía de ficción dio paso a ademanes escénicos con personajes conocidos. Es claro que no todo lo inventó Buero (...). Sólo que *Historia de una escalera* galvanizó todos esos cabos sueltos (...), conformando un moderno drama *realista*."

Como escritor de teatro dedicado a la tragedia, Buero no puede olvidar que la experiencia que le resulta más cercana en el tiempo es la obra lorquiana (Las relaciones entre *La Fundación* y *La casa de Bernarda Alba* serán objeto de reflexión en el apartado de *Actividades* del presente Cuaderno). Ya hemos estudiado en el Cuaderno Pedagógico número 9, dedicado a *La casa de Bernarda Alba*, lo que supuso para las letras españolas la obra, la vida y la muerte del escritor granadino, y cómo la figura de Lorca se engrandeció tras ser asesinado hasta alcanzar la categoría de mito. Contando con que, además, cualquier cosa que recordara a Lorca no era bien vista por parte de la clase dirigente y de las autoridades en materia de censura, era ése un camino que más valía no transitar. Así pues, desde su primera obra, Buero se entregó a la búsqueda de nuevos cauces de expresión con un afán siempre renovado de ofrecer al público mediante la construcción dramática su visión del hombre y del mundo que le había tocado vivir.



DOS AÑOS DESPUÉS DEL ESTRENO DE *LA FUNDACIÓN*, su autor señalaba el sentido de esta obra dentro del conjunto de su producción dramática: "Yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad*, porque fue la primera obra que escribí, aunque no la primera que estrené, y lo he terminado con *La Fundación*. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo, en el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de dos Instituciones o Fundaciones cuya mentira hay que desvelar y desenmascarar. Y el tema es el mismo, porque cada escritor, en cada momento, se encuentra con sus Instituciones o Fundaciones o con su sociedad como Cervantes se encontró con la suya en su tiempo; y Cervantes, en su tiempo, escribió *El Quijote*, que acaso les parecería también insuficiente a los eternos insatisfechos de entonces, pero ese libro representa hoy para nosotros una implacable respuesta literaria y crítica a la sociedad en que vivía y le asfixiaba. (...) Pues bien, modestísimamente y al amparo de esas grandes figuras que me he atrevido a invocar como maestros míos, yo diría que desde *En la ardiente oscuridad* hasta *La Fundación* estoy intentando, tal vez quijotesca, enfrentarme con mis Instituciones, con mis Fundaciones, que también son las de todos los presentes."

Esta recurrencia temática, que, por lo demás, se puede rastrear en todos los títulos que han venido a completar la obra de Buero Vallejo tras *La Fundación*, nos hace pensar que la preocupación principal del autor, la que quiere trasladar al público, es la de desenmascarar la mentira, sobre todo cuando ésta proviene de unas estructuras que, mediante la opresión y el terror, impiden al hombre vivir en la verdad. En *La Fundación* de una manera más explícita que en otras obras, Buero nos hace asistir al desvelamiento paulatino de la realidad, que se impone sobre la ficción creada por el terror. La ficción puede parecer más hermosa, pero es falsa, y eso le hace perder toda su belleza; la realidad es triste y dolorosa, pero es cierta, y ahí radica todo su valor. En esta obra, el tema de la búsqueda de la



verdad se plasma mediante un esquema argumental que resulta tremendamente efectivo: en una celda se encuentran cinco condenados a muerte por motivos políticos; uno de ellos ha sido el delator de los otros, y su mente ha creado una mentira donde refugiarse ante los demás y ante sí mismo de su vileza: creará estar viviendo en una maravillosa Fundación para no tener que enfrentarse a la horrible realidad de su delación y de su cautiverio; poco a poco, ayudado en mayor o menor medida por sus compañeros de prisión, irá descubriendo la verdad. El reconocimiento de esa realidad motivará el cambio de actitud de los personajes y señalará el auténtico sentido de la obra: hay que apartar los velos de la opresión y de la mentira para entender que "vayas donde vayas, estás en la cárcel"; pero ese descubrimiento no debe hundirnos, sino mostrarnos la oportunidad, la necesidad de la lucha, para gritar con uno de los personajes del drama: "Entonces hay que salir a la otra cárcel. ¡Y cuando estés en ella salir a otra, y de ésta a otra! La verdad te espera en todas ellas, no en la inacción."

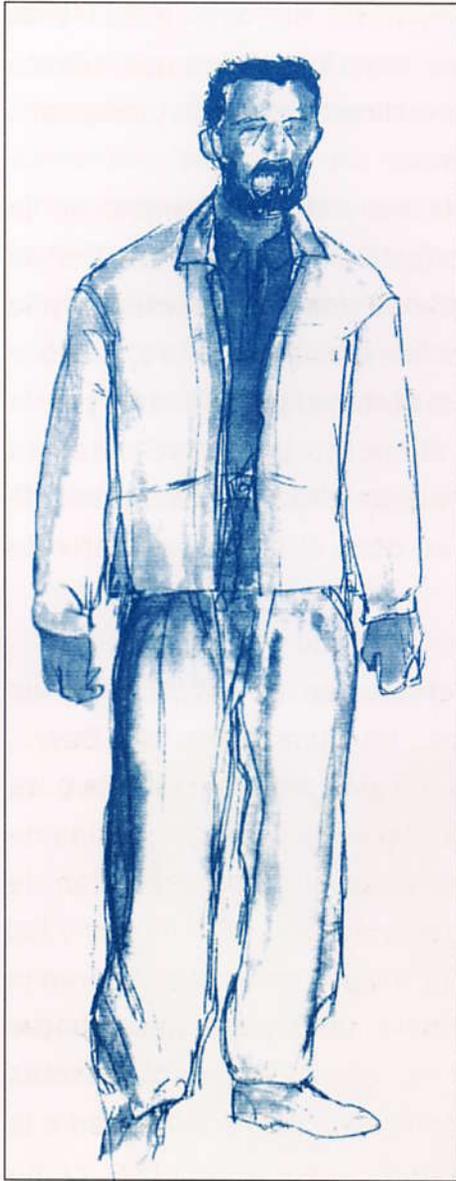
Esa búsqueda de la verdad que es el tema central de *La Fundación* se complica porque no depende sólo de la voluntad humana. Es cierto que el hombre *debe querer* encontrar la verdad, pero también *debe poder*. Es éste otro de los temas centrales de la obra: la persona depende de su realidad y ésta condiciona a veces hasta tal punto que uno puede llegar a no ser responsable de sus actos: Tomás ha sido un delator; por él algunos compañeros han muerto y otros han sido arrestados; pero Asel se muestra comprensivo con él porque sabe (por experiencia, además) que en ciertas condiciones, frente a un terror insalvable, bajo amenazas o torturas, por ejemplo, la respuesta del hombre no es libre. Qué distinto el comportamiento de Max, que engaña a sabiendas y por obtener unas viles compensaciones; para él no habrá perdón.

En este contexto de los condicionantes que limitan la libertad humana se puede estudiar otro de los temas que con más asiduidad encontramos en la obra de Buero Vallejo: nos referimos a las minusvalías o incapacidades físicas o psíquicas de algunos personajes. Ceguera, sordera, mudez, perturbaciones mentales e incluso locura son variantes de un mismo elemento: limitaciones que impiden al hombre ser consciente cuando se viven como un factor alienante por el cual se prefiere una realidad falsa o tergiversada como refugio para no enfrentarse a la verdadera realidad, que resulta adversa y contra la que se prefiere no luchar. Como veíamos antes al contraponer los casos de Tomás (que no es responsable de

su delación ni de su transitoria locura) y de Max (que sí es responsable de su traición), la diferencia estriba en las limitaciones objetivamente imposibles de superar y aquellas ficticias, las que nos son impuestas y las que nos imponemos, las que no queremos perder porque en el fondo son como caparazones que nos protegen de una realidad hostil. Ser consciente de esa limitación e ir superándola es lo que engrandece al hombre; ése es el heroico camino que recorre Tomás desde su cómoda habitación en la Fundación hasta su tenebrosa celda en la cárcel.

Junto a estos temas principales, aparecen otros, como la fuerza del amor y de la amistad, que empujan al hombre a luchar por la libertad y le hacen preferir la verdad al engaño, ayudándole a asumir, soportar y superar en lo posible lo adverso de la realidad. La denuncia de las injusticias políticas y sociales también aparece nítidamente en la obra: "Vivimos en un mundo civilizado al que le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas. Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada..." Recordemos que, aunque el autor sitúa la acción "en un país desconocido", la obra se estrenó en Madrid en 1974, cuando todavía en España estaba vigente la pena de muerte, como pudo comprobarse tan sólo un año después.

Este último dato que sitúa la obra en unas coordenadas espacio-temporales bien concretas nos hace pensar que, junto a los valores universales y atemporales que logra la obra al tratar de los temas ontológicos y trascendentales antes mencionados (la necesidad del hombre de vivir en la verdad, la libertad, el amor, la justicia...) hay otros que dan una gran dosis de actualidad a *La Fundación* y acercan la obra al momento histórico en que fue creada. El espectador que se acerque a *La Fundación* sin recordar el momento en que fue escrita podrá entender perfectamente la tragedia de estos hombres y el tortuoso camino de Tomás en busca de la verdad ayudado por sus compañeros de celda; pero si se tiene en cuenta que la obra fue concebida en los tiempos del último franquismo, cuando los últimos coletazos del régimen se resolvían en una dureza y una intransigencia férrea contra cualquier tipo de disidencia, y cuando la actividad de los grupos armados de oposición (que sólo un mes antes del estreno de *La Fundación* habían asesinado al mismísimo presidente del Gobierno, almirante Carrero Blanco) era especialmente virulenta, esta tragedia de Buero Vallejo toma una dimensión y un valor aún mayores al hablar de presos, torturas, condenados a muerte...

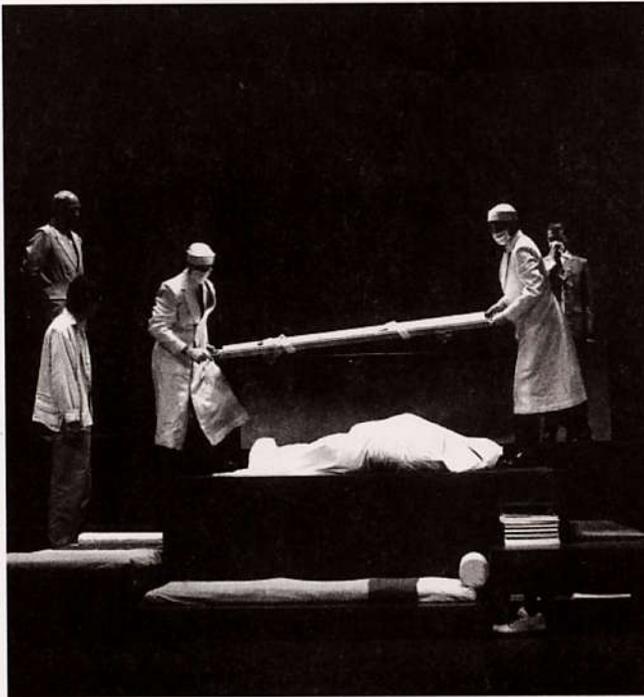


Desgraciadamente, en el mundo de hoy la tragedia de la que se habla en *La Fundación* no ha perdido ni un ápice de su vigencia en muchas partes del planeta, donde regímenes dictatoriales o estructuras de poder corruptas y represoras siguen manteniendo vivas las mismas injusticias sociales y políticas y los mismos dramas humanos que Buero Vallejo denuncia en esta obra, escrita hace ya veinticinco años. Es de lamentar que después de todo este tiempo siga teniendo actualidad el grito de Asel: "¡Debemos vivir! Para terminar con todas las atrocidades y todos los atropellos. ¡Con todos! Pero... en tantos años terribles he visto lo difícil que es. Es la lucha peor: la lucha contra uno mismo. Combatientes juramentados a ejercer una violencia sin crueldad... e incapaces de separarlas, porque el enemigo tampoco las separa". Se trata de la obligación de luchar, pero también de la necesidad no menos perentoria de distinguir entre la violencia, a veces desgraciadamente inevitable, y la crueldad, siempre repudiable. De ahí que a veces "una extraña calma", "casi una alegría", asalte a las víctimas, que encuentran al menos el consuelo de no tener que ser verdugos.

Hasta ahora hemos estado tratando fundamentalmente de los temas que aparecen en *La Fundación*, del mensaje que Buero Vallejo quiere transmitir al público o al lector. Pero, como en cualquier obra de arte, el contenido está aquí íntimamente relacionado con la forma que escoge el autor para ofrecernos su mensaje, y ya hemos señalado la importancia que para Buero tienen la innovación formal y la investigación de nuevos caminos de expresión dentro del lenguaje teatral. Esta importancia es tal que Ricardo Doménech llega a asegurar que "para Buero Vallejo, cada obra constituye, primera y fundamentalmente, un problema de formas dramáticas." Y continúa: "... el autor ha llevado a cabo esta investigación formal con mucha cautela, sin aspavientos, sin gestos; esforzándose en hacerla

compatible *-posible-* con los usos del teatro comercial de hoy; y (...) esta investigación no rechaza abiertamente otras formas anteriores, sino que intenta asumirlas, partir de ellas y avanzar desde ellas en una dirección nueva y original”.

Por su estética dramática, a Buero Vallejo se le ha incluido siempre en la generación de dramaturgos realistas, por la descripción rigurosamente fiel de tipos y ambientes, la utilización de un lenguaje acorde con los personajes y la elección de temas que denuncian situaciones sociales injustas. Pero, junto a estas características realistas, en la mayoría de sus obras *-si no en todas-* puede descubrirse la utilización de elementos con valor simbólico que trascienden su carácter realista. El propio autor ha negado que pueda clasificársele como de puro autor realista, y ha defendido siempre para su obra al menos el matiz de *realismo simbólico*.



En efecto, en la mayoría de los casos, los personajes de Buero, además de *ser, representan*, es decir, tienen la doble dimensión de individuos y de representación de un tipo o de una colectividad; y los conflictos que encarnan superan la denuncia social para desembocar en una reflexión sobre problemas existenciales, como la libertad o la búsqueda de la verdad como tendencias innatas en la persona. En concreto en *La Fundación*, tienen también valor simbólico otros elementos, como el ya

mencionado de las discapacidades psíquicas o físicas, ya que la transitoria enajenación mental de Tomás no es más que un refugio que ha creado su mente para huir de la realidad. Asimismo, es evidente el significado simbólico de la propia Fundación, del ratoncito de laboratorio que aparece en la obra y de los elementos musicales y pictóricos que se intercalan en la representación, y que son ejemplo del gusto del autor por incorporar en la obra dramática productos derivados de otras artes.

Siguiendo con el análisis formal de *La Fundación*, y en la línea de las innovaciones del género dramático llevadas a cabo por Buero Vallejo, hay que señalar lo que considera Ricardo Doménech "la aportación técnica -artística- más original del teatro de Buero, y una de las más originales de todo el teatro español del siglo XX". Nos referimos a los llamados *efectos de inmersión*, que permiten que el espectador penetre en la conciencia de los personajes participando de una manera más intensa e íntima en el desarrollo del drama. Se trata de un recurso de participación mediante el cual el autor pretende introducir al espectador en el drama, no con las técnicas de distanciamiento a las que recurría Brecht, sino a técnicas casi totalmente opuestas, pero que pretenden llegar al mismo sitio, a entablar entre la escena y el espectador una nueva relación, más fructífera y más enriquecedora.

En el caso de *La Fundación*, los efectos de inmersión ideados por Buero Vallejo llegan a su punto culminante: el espectador va a ver la realidad deformada, porque ve con los ojos del alucinado Tomás; según éste vaya recobrando la cordura, la ficción se irá transformando para dar paso a la realidad, y de la sorpresa, de la desazón y de la angustia de Tomás participará el espectador, que irá viendo sucederse ante sus ojos los diferentes cambios en la escena a medida que Tomás va descubriendo paulatinamente la verdad. El espectador se conmueve con el personaje, y se verifica así esa *catarsis* que, como veremos, está en el concepto mismo de la tragedia clásica. Se cumple también del mismo modo lo que muchas veces ha declarado Buero que es la función principal del dramaturgo dentro de la sociedad en la que vive: "El escritor debe convertirse en parte de la conciencia de su sociedad."

Estos efectos de inmersión en *La Fundación* obligan al autor a idear una puesta en escena que posibilite mostrar mediante ingeniosos y complejos juegos sobre el escenario el cambio que se va produciendo en la mente trastornada de Tomás. Así, se verifica un nuevo paso adelante en la progresión del autor en lo que a los recursos técnicos de su teatro se refiere; progresión que había comenzado con el cambio de la *construcción cerrada* típica de los escenarios realistas por la *construcción abierta o técnica funcional*, ya evidente en *Un soñador para un pueblo*, obra estrenada en 1960, y que se basa en la presentación de un escenario múltiple, capaz de significar diferentes lugares explotando al máximo nuevas técnicas de decorado, de iluminación y de sonido.

A este respecto, señala César Oliva: "Con *La Fundación* (1974) Buero da una nueva forma del *efecto de inmersión*. Situados desde la conciencia, la mala conciencia, de Tomás, que ve la celda en donde viven él y sus compañeros como elegante fundación, el espectador seguirá su proceso mental desde tan peculiar perspectiva. (...) Por la transformación del decorado seguiremos la de Tomás, con toda la espectacularidad del caso, pero con todo el trucaje que obliga a la acción propiamente dicha. Estamos ante el espacio escénico como metáfora, que será utilizada en su momento como motivo de intencionalidad: la compuerta que cae ante el hipotético frigorífico rompe la metáfora y traslada a personaje y espectador, identificados sus puntos de vista, a la cruda realidad de la cárcel."

Una última reflexión acerca del género literario al que pertenece *La Fundación*. La obra que nos ocupa se integra, como el resto de la producción dramática bueriana, en el género de la tragedia. De los elementos que la identifican como tal (planteamiento de temas elevados, carácter de los personajes, características del lenguaje y desenlace de la acción) podrían destacarse dos: primero, la *catarsis* o purificación del espectador mediante la identificación instintiva con los personajes, que ya hemos mencionado antes; y después, el final abierto de la obra, sin una solución aparente, y su estructura circular, con la apertura de la Fundación para unos nuevos inquilinos, que relacionan la tragedia de Buero con el *destino* de las obras clásicas, que se imponía a unos héroes que basaban precisamente su condición heroica en la aceptación del desenlace, fatal por lo que tenía de irremediable.

Pero en el caso de *La Fundación*, su autor tiñe ese fatalismo final de una esperanza que también está en el resto de sus obras y que nos habla de su concepción del mundo y del hombre. Se trata de una *esperanza trágica* que el propio Buero ha rastreado en los orígenes del género, concretamente en la *Orestíada* de Esquilo, y que hace que el hombre se enfrente a lo que pudiera parecer que es su destino inamovible con la fe puesta en el valor de la libertad humana que da sentido a su acción: sus propios actos, los que el hombre elija entre todos los posibles, provocarán los hechos consiguientes; por lo tanto, y en la medida en que el futuro depende también de sus actos y no sólo de un destino impuesto, éstos toman una nueva y formidable dimensión como desencadenantes de posibles cambios. "Duda cuanto quieras, pero no dejes de actuar", nos recomienda Buero Vallejo por boca de Asel.



ANOCHÉ SE ESTRENÓ EN EL «FIGARO»

“LA FUNDACIÓN” de Buero Vallejo

“¿Qué ha pretendido Buero? (...) Primero, desde luego, retratar las diversas imágenes de la enajenación en que el hombre “parece perdido”, vacío de su ser, alienado en las cosas o en los demás (...). Si profundizamos en su texto, el objeto reducido a términos dramáticos no es otro que “la condición humana”, según la palabra del existencialismo sartriano, es decir, los insuperables límites que nos cercan y nos definen (...). Luego creo que ha perseguido la exaltación de un humanismo acostado hacia la duda y el escepticismo, compensados éstos, paradójicamente, por una rotunda fe en la solidaridad como uno de los fundamentales valores en la interrelación humana. Por último, poner en evidencia diversos puntos débiles, por decirlo de alguna manera, de la sociedad actual y de todas las anteriores, como la injusticia, la transmutación en la práctica de ciertos valores, etcétera.”

Eduardo G. Rico. PUEBLO, 16 de enero de 1974

«LA FUNDACIÓN», DE BUERO VALLEJO

“Al terminar la representación de *La Fundación*, y en una pausa entre la larga ovación que se sucedía a sí misma -una de las muestras de éxito más insistentes escuchadas en los últimos años-, una voz gritó limpiamente en el Teatro Fígaro: “¡Gracias, Buero!”. Era la voz que resumía el sentir de la sala abarrotada de público.”

Pablo Corbalán. INFORMACIONES, 16 de enero de 1974

Metamorfosis de las cárceles del alma

“Sinceramente creemos que con *La Fundación* estamos ante una pieza capital en la dramaturgia de Buero. Una, por de pronto, de las mejor construidas y medidas en su dinámica y agógica -en su movimiento y en su densidad y fuerza expresiva- por la tensión latente, creciente, lacerante, exasperante de sus acciones dramáticas interiores y exteriores. Y también de las de más directa y pungente percusión en ese coro mudo, pero calladamente participante en el terror, la ilusión, la compasión, la alegría, la violencia o el dolor ajenos que el público representa, como elemento fundamental, en la concepción que de la tragedia tiene Buero. En *La Fundación* está implícito Buero al ciento por ciento. El Buero que no amonesta ni abomina, ni predica admoniciones, sino que reflexiona y plantea interrogantes. El Buero empeñado en la conquista de una esperanza trágica, ilusionado con la capacidad del ser humano para trascender sus propias limitaciones, deserciones y caídas.”

*José María Claver. YA,
17 de enero de 1974*

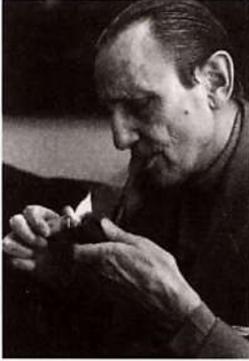
En el Fígaro, «LA FUNDACIÓN», de Buero Vallejo

“He aquí, entre otras cosas más, el tema trágico de la libertad. La libertad como fantasía y la realidad como libertad. Antonio Buero Vallejo ha escrito, tal vez, su mejor obra escénica. Se trata de *La Fundación*; una fábula en dos partes en la que asistimos a un desarrollo denso, difícil, centrado en una acción que no puede considerarse *local* en el más riguroso sentido de la palabra. La problemática que nos plantea

es universal, ya que aquí se encierra ni más ni menos que el drama -mejor la tragedia- de la condición humana, en busca de su dignidad y sin condicionamientos a servidumbres innobles. El tema de la dignidad humana, soñada a través de las tinieblas, y en busca de esa salida al misterio de su libertad. El hombre sueña su libertad. A veces, la sueña tan angustiadamente que viene a creerse, como

descanso de su agitado anhelo, que ya vive lo que no tiene. Y éste es el misterioso juego escénico de la nueva obra de Buero Vallejo, trazada con admirable pulso, sostenida por un diálogo diamantino, sin la más leve concesión al tópico, ni mucho menos a la fácil demagogia.”

*M. Díez-Crespo.
EL ALCÁZAR,
17 de enero de 1974*



"VEO EN EL NIÑO QUE FUI a un inquieto fabulador de peripecias y aventuras en los remotos juegos infantiles. Actor, pues, embrionario y hasta declamador precoz de poesías de nuestro romancero. Y, al mismo tiempo, lector impenitente, emocionado inquiridor de razones y sentidos para cuanto se presentaba ante mis ojos. Niño teatral, pero sinceramente interesado por formarme una visión correcta de toda realidad."

"Suelo recordar a ciertos grandes dramaturgos que quisieron pintar y cuya magnitud conforta mi pequeñez: Ibsen o Eurípides, por ejemplo. Imagino que también alguna vez debieron formularse parecidas dudas, y lo que no me atrevo a afirmar para mí lo encuentro más claro en ellos. A saber, que quizá entre pintura y cierto tipo de drama puede darse una relación necesaria. Trataríase entonces de una previa percepción visual: de la toma de posesión del exterior del hombre y de las cosas como obligado precedente a la ulterior exploración de sus significados internos. Mas ello, sólo en cierto tipo de dramaturgia, aquella en que, por hondo que cale, no pierde contacto con la realidad fenomenológica de los hechos."

"Mi teatro es, naturalmente, respuesta precaria, a su vez, a esas permanentes preguntas acerca del mundo y de la vida que me acompañan. Respuesta precaria, primero, por la sospechada endeblez de las obras; después, porque toda respuesta a tales interrogantes es siempre parcial e insuficiente. Y ni siquiera respuesta, podría añadirse, pues los dramas que las abordan no encierran por lo general otra respuesta que la de seguir interrogando. Y si, a pesar de ello, se escriben, es por la esperanza de que a su través la interrogante se haga más imperiosa y clara."

"¿Qué entiendo por esencias teatrales? La combinación viva y siempre renovadora de texto y espectáculo. Es decir, concretando un poco más: la reinstauración del sentido de las situaciones, que viene a equivaler a una reinstauración del teatro como problema y no sólo como poema. Tiene que ser ambas cosas. El espectáculo teatral, si quiere ser verdaderamente teatro, no puede ser sólo un bello espectáculo, o un espectáculo asombroso, o divertido, tiene que unir a esos aspectos los de un texto dramático que nos proponga a los seres humanos toda una problemática."

“Cada época (...) obliga a problemas nuevos y a formas nuevas, pero también es cierto que algunas de las figuras señeras del teatro llevan a su obra una condición de perdurabilidad que hace que la sigamos representando. Por eso una gran obra, si es una gran obra, es potencialmente representativa de casi cualquier tiempo, y digo *casi* porque podría tratarse de algún tiempo tan tremendamente frívolo que no admitiera, por ejemplo, obras profundas que a nosotros nos parecen representativas.”

“Viene a ser, pues, el mío, un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que entrevé. Con frecuencia, llega esto en mis dramas a literal realidad: el *ritornello* de una frase clave o de una situación clave denuncian la final persistencia de las cuestiones planteadas.”

“La implícita convicción, por ejemplo, de que los hombres no son necesariamente víctimas pasivas de la fatalidad, sino colectivos e individuales artífices de sus venturas y desgracias. Convicción que no se opone a la tragedia, sino que la confirma. Y que, si sabemos buscarla, advertimos en los mismos creadores del género. Mas, al tiempo, convicción que abre a las mejores posibilidades humanas una indefinida perspectiva. Pese a las reiteradas y desanimadoras pruebas de torpeza que nuestros semejantes nos brindan de continuo, la capacidad humana de sobreponerse a los más aciagos reveses y de vencerlos inclusive, difícilmente puede ser negada, y la tragedia misma nos ayuda a vislumbrarlo. Esa fe última late tras las dudas y los fracasos que en la escena se muestran; esa esperanza mueve a las plumas que describen las situaciones más desesperadas. Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves, pero esperanzadas interrogantes. Frente a las cuales, en estas líneas como en la obra escénica que hasta ahora ofrecí, sólo caben las aproximadas contestaciones, las precarias respuestas que vuelven a preguntar.”

1.- ES LA PRIMERA VEZ, DESDE HACE MÁS DE CUARENTA AÑOS, QUE UN TEATRO NACIONAL MONTA UNA OBRA DE ANTONIO BUERO VALLEJO. ¿A QUÉ CREE QUE HA SIDO DEBIDO ESTE ALEJAMIENTO DE LA OBRA DE BUERO DE LOS TEATROS NACIONALES, Y CUÁLES HAN SIDO LOS MOTIVOS QUE LE LLEVARON A USTED A ELEGIR A ESTE AUTOR?

Es realmente inquietante que el CDN no haya montado ninguna obra de Buero a lo largo de sus veinte años de existencia. Sí conviene puntualizar que Buero realizó las versiones de *El pato silvestre* y de *Madre Coraje*, y que en la temporada 94/95 se exhibió en el Teatro María Guerrero *El sueño de la razón*, obra producida por Teatros de la Generalitat Valenciana. Con estos datos se puede afirmar que las obras de Buero no se han contado entre las preferidas de los anteriores directores. Tal vez no se veía con suficiente claridad que sus obras, más allá de las circunstancias sociales o políticas que las inspiraron -me refiero a la Guerra Civil y a la Dictadura-, estuvieron siempre, como sucede con las verdaderas obras de arte, muy por encima de ellas. Sería demasiado pueril pensar que Buero Vallejo dejó de tener vigencia después de la dictadura, como lo sería pensar que Chéjov dejó de tenerla después del zarismo, o Pirandello después del fascismo. Buero realiza a través de su obra una de las meditaciones españolas más profundas sobre la existencia del ser humano.

Me preguntaba usted por qué había elegido a este autor. Elegí a Buero básicamente por necesidad. Porque su imaginario y el mío se encontraron, a pesar de los que trataron de convencerme de que Buero ya no estaba de moda. Elegí a Buero porque los conflictos que plantea su obra, por desgracia, siguen teniendo vigencia, siguen hablando a las gentes de hoy. Porque su palabra me sigue emocionando y porque el mundo actual, el mundo que nos ha tocado vivir, sigue estando demasiado turbado...

2.- DE LOS TREINTA TÍTULOS QUE COMPLETAN LA OBRA DRAMÁTICA DE BUERO VALLEJO, ¿POR QUÉ ELIGIÓ USTED LA FUNDACIÓN?

La Fundación se estrenó en el año 74, cuando los españoles vivíamos todavía bajo el peso de la dictadura. Eran tiempos difíciles: la libertad llevaba demasiados años encarcelada y la conquista de la democracia era el principal objetivo a conseguir. No me cabe la menor duda de que los espectadores acudían al teatro a escuchar

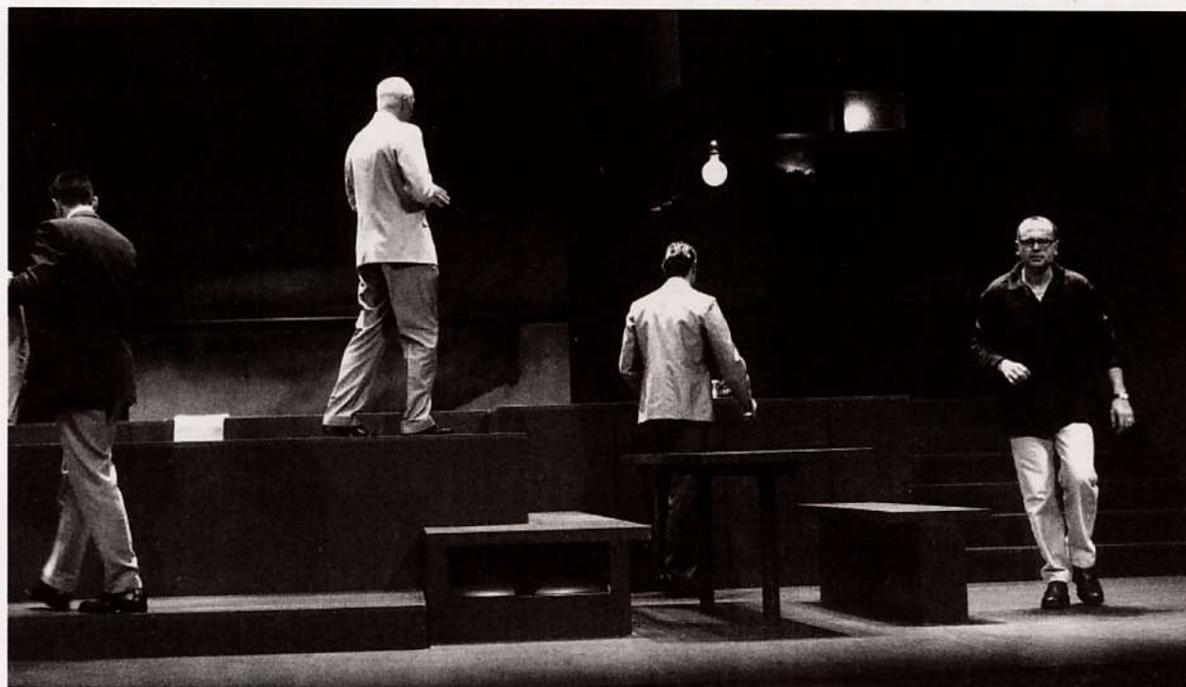
entre líneas aquello que en la calle no se podía decir, convirtiendo así *La Fundación* en la gran ceremonia de la libertad.

A principios de los 80, en la Escuela de Arte Dramático, estudié a fondo este texto de Buero. Me pareció una obra fascinante, joven, moderna, madura, una obra que necesitaba ser estrenada en libertad para que las nuevas generaciones pudieran conocerla. En el año 74 *La Fundación* cumplió su cometido; y ahora, en este tiempo que quiere ser nuevo, lo va a seguir cumpliendo.

3.- DE LOS DIVERSOS CONFLICTOS QUE SE PLANTEAN EN LA OBRA, ¿CUÁL ES A SU JUICIO EL MÁS IMPORTANTE? ¿CUÁL HA QUERIDO DESTACAR CON SU MONTAJE?

La verdad es dura, pero es el único camino para conquistar la auténtica libertad. El conflicto es, por lo tanto, existencial. El mundo actual está lleno de fundaciones dispuestas a acogernos y a alienarnos para hacernos olvidar la realidad de nuestra existencia.

Nos pide Buero lucidez para soñar aquí con los ojos abiertos. *La Fundación*, aun siendo una tragedia, es esperanzadora. Es un nítido espejo que nos recuerda constantemente quiénes somos y cómo somos.

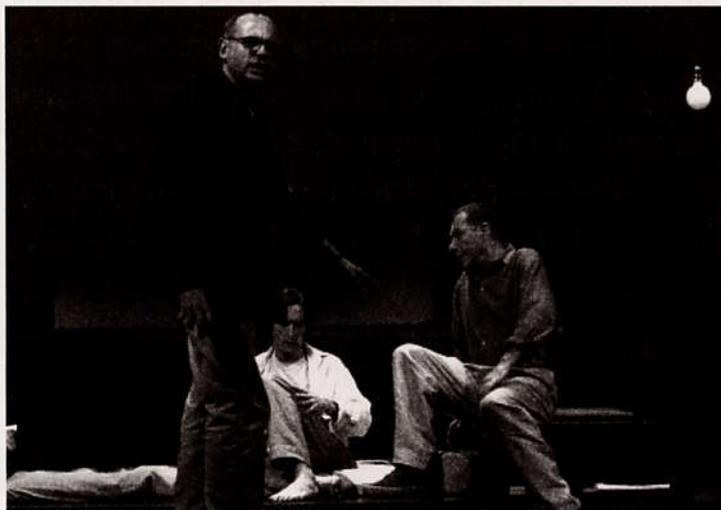


4.- PENSANDO EN EL PÚBLICO JOVEN QUE ASISTIRÁ A LA REPRESENTACIÓN, ¿QUE ELEMENTOS DE ESTA OBRA, DE 1974, DESTACARÍA USTED COMO MÁS INTERESANTES POR SU IMPORTANCIA, SU ACTUALIDAD O PERVIVENCIA, O POR CUALQUIER OTRA RAZÓN?

El motor que me ha impulsado a reponer *La Fundación* han sido los jóvenes. Si en su primer estreno esta obra fue únicamente considerada como teatro político por las circunstancias que he mencionado anteriormente, hoy cobra su verdadera dimensión como teatro de nuestra conciencia, la del hombre del siglo XX. La obra es una gran aventura, es un acto iniciático que requiere un público activo, no contemplativo. A través de *La Fundación* Buero se nos revela como el más joven de nuestros autores por su moderna estructura, por su espíritu inconformista, y por su rebeldía. Esta reposición no está hecha para nostálgicos sino para un público nuevo, limpio, dispuesto a sorprenderse, a emocionarse, sin telas de araña en el alma, sin rencores.

5.- RESPECTO AL TEXTO DE BUERO VALLEJO, ¿SE HA REALIZADO ALGÚN CAMBIO SOBRE EL ORIGINAL?

He hecho un trabajo de limpieza textual, tratando de evitar los aspectos más coyunturales de aquella época. El texto original era excesivamente largo; no quería un montaje que sobrepasara las dos horas de duración. En el año 74, el director, José Osuna, ya lo entendió así. He suprimido también el entreacto que originalmente tenía la obra para no cortar la tensión que se incrementa gradualmente a lo largo de los cuatro cuadros que estructuran el drama.



6.- EL LLAMADO EFECTO DE INMERSIÓN RESULTA FUNDAMENTAL EN LA FUNDACIÓN E INCIDE DE MODO ESPECIAL EN LA CONCEPCIÓN DE LA ESCENA ¿CUÁL HA SIDO LA PROPUESTA EN RELACIÓN CON EL ESPACIO ESCÉNICO?

En obras anteriores Buero Vallejo había investigado tíbicamente el uso del *efecto de inmersión*, aunque es en *La Fundación* donde lo consigue de una manera plena. Hay pocas obras en el teatro europeo del siglo XX que hayan diseñado el aspecto escénico de una forma tan imaginativa. En nuestra propuesta no hay un cambio rotundo entre la fundación y la cárcel. Arquitectónicamente es el mismo espacio con algunos cambios puntuales que propone el autor y que hemos respetado. Es la luz la que contribuye a cambiar sustancialmente los dos espacios: luz impresionista, colores suaves, frescos, primaverales... para la Fundación; luz expresionista, dura, agresiva... para el espacio carcelario. Ha sido necesaria una profunda investigación en el uso de ciertos materiales de la escenografía para que permitieran esa transformación que opera la luz al incidir en ellos.

7.- LAS ACOTACIONES QUE ESCRIBE BUERO VALLEJO EN SU OBRA SON MUCHAS Y, A VECES, MUY EXTENSAS Y DETALLADAS. ¿DE QUÉ MODO SE ENFRENTA EL DIRECTOR ANTE LA PUESTA EN ESCENA DE UNA OBRA QUE LLEVA TANTAS RECOMENDACIONES POR PARTE DEL AUTOR? ¿SE SIGUEN TODAS ESTAS ACOTACIONES AL PIE DE LA LETRA?

Si dirigir fuera reproducir al pie de la letra las didascalias de un autor, solamente existiría una puesta en escena: aquella que el autor visualizó cuando escribió el texto. Resulta cuanto menos extraño explicar a finales de este siglo en qué consiste la dirección de escena. El director hace una lectura a partir de la propuesta textual del autor potenciando unos u otros aspectos. Un director elige un texto porque le interesa el imaginario de un autor y lo más importante es no traicionar su espíritu. Si tuviéramos la oportunidad de ver cuatro montajes de *La Fundación* con cuatro directores distintos, nos sorprenderían las diferentes visiones que cada uno de ellos tendría a partir del mismo texto.

8.- EL PROPIO BUERO VALLEJO INSCRIBE SUS OBRAS EN LO QUE LLAMA REALISMO SIMBÓLICO. ¿DE QUÉ MODO SE PUEDE COMPROBAR ESA FILIACIÓN EN SU MONTAJE?

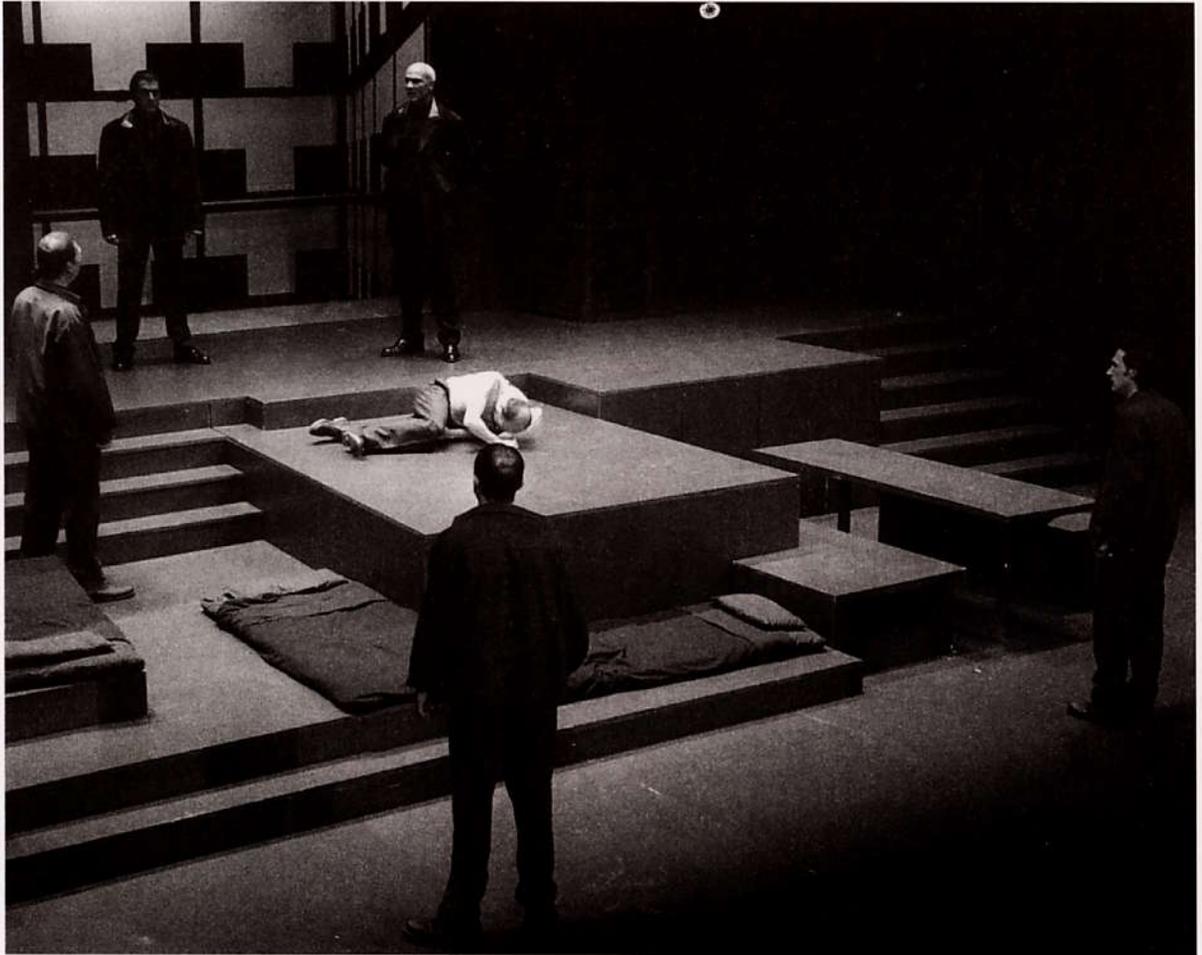
El espacio y los elementos escenográficos han sido cuidadosamente elegidos para que puedan traducir en imágenes el contenido metafórico que subyace en el texto, de tal forma que, lejos de incidir en una lectura excesivamente realista, profundicemos en los valores simbólicos del texto para alcanzar su verdadera dimensión existencial.

9.- ¿CUÁL HA SIDO EL ENFOQUE DE LA DIRECCIÓN RESPECTO AL TRABAJO DE LOS ACTORES? ¿CUÁLES ERAN LOS PRINCIPALES RETOS QUE LE OFRECÍA EL MONTAJE DE LA FUNDACIÓN POR LO QUE SE REFIERE A LA INTERPRETACIÓN?

Era fundamental para este montaje tener en el reparto actores de teatro; repito, actores de teatro, no de cine. Son personajes muy complejos, llenos de matices, con muchos perfiles caracteriológicos y anímicos, y sólo un trabajo actoral de interiorización podía salvar tan difícil reto. Era también fundamental que fueran actores *con oficio*.

La Fundación es un texto castellano, muy duro, árido y seco, y hacían falta actores sólidos para dar emoción a la palabra de Buero. También actores muy lúcidos, comprometidos con esa gran liturgia que es *La Fundación*. Era imprescindible que tuvieran conocimiento en todo momento, no sólo de los personajes sino también del espacio, de la luz, del vestuario... de toda la puesta en escena, en definitiva. En este montaje podemos comprobar más que nunca, que el teatro es un arte colectivo. Todos teníamos que fundirnos con la palabra de Buero y, de algún modo, desaparecer para que se impusieran esos personajes viviendo esas situaciones y transmitiendo esas emociones.

Hacía tiempo que no me encontraba con unos actores tan enamorados de su trabajo, tan serios, tan profesionales y que no han escatimado esfuerzos. *La Fundación* es un teatro para la emoción: difícilmente podremos llegar al corazón de cada uno de los espectadores que van a compartir con nosotros este gran rito iniciático si no entregamos lo mejor de nosotros mismos.



SOBRE LA ESCENOGRAFÍA

El Director del Centro Dramático Nacional, Juan Carlos Pérez de la Fuente, contactó con nosotros para realizar un proyecto escenográfico con unas características muy próximas a la arquitectura.

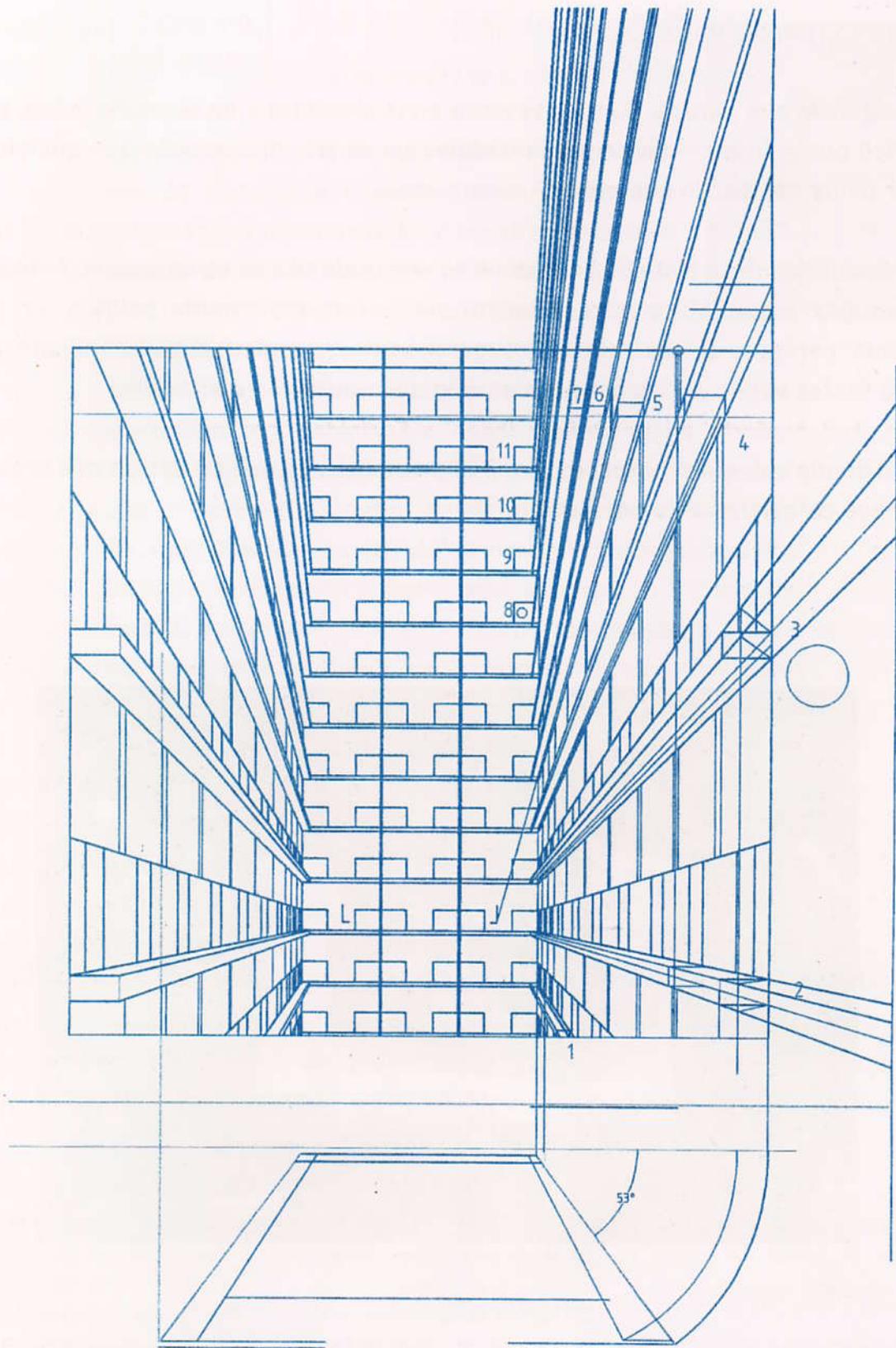
Toda la obra se desarrolla en el interior de un habitáculo que cubre todas las necesidades de confort para unos supuestos "científicos". Al inicio, la obra se desarrolla en un espacio idílico, rodeado de naturaleza, fresca, y con infinidad de comodidades tecnológicas. Especialmente para Tomás, el protagonista, y también para el espectador, la Fundación tan sólo tiene algunas deficiencias de muy próxima solución. Pero este espacio evoluciona con sutiles cambios y con la recuperación progresiva de Tomás, para alcanzar una atmósfera gélida, una cárcel de la modernidad. Un espacio dominado por la carencia, un habitáculo transparente, una ratonera donde ya no existe la privacidad.

Diseñamos un interior para que convivieran seis personajes con la característica de que dicho espacio está fugado. Al fondo de este apartamento, una gran puerta corredera central que les ofrece unas maravillosas vistas a un paisaje exterior. A un lado de la puerta, el módulo del cuarto de baño; al otro, las taquillas y una librería con televisión, vídeo y "hi-fi". Tanto en el baño como en la librería, hemos jugado con la aparición y desaparición de elementos por medio de la transparencia del cristal.

También hacemos otra alusión al espacio exterior por medio de una ventana lateral con una cortina que se mueve con la brisa y donde se reflejan las aguas de un posible lago junto a la Fundación. Sin embargo, este paisaje único desaparecerá y en su lugar una imagen retroiluminada de una falsa perspectiva nos sitúa dentro de una celda y en el patio sin fin de una cárcel.

Todos los elementos han sido escogidos cuidadosamente, algunos de ellos, como las sillas y las camas, y su evolución (formal y cromática) han sido diseñados y contruidos especialmente para esta ocasión.

OSCAR TUSQUETS



UN VESTUARIO PARA LA FUNDACIÓN

Nada es lo que parece. Buero nos ubica en la metáfora y en la ambigüedad, en un difícil punto intermedio donde la realidad no es tal, sino aquello que querríamos ver o que nos hacen querer ver.

Probablemente se trate de su texto más representado en otros países. Anteriores montajes y dramaturgias recalcaban una lectura meramente política, sin duda válida, pero que quizás hoy sería superada por la propia realidad cotidiana, en la que tantas veces vemos precisamente lo que nos hacen querer ver.

¿En dónde ubicarnos entonces, hoy? ¿De qué país, de qué cárcel, de qué presos, y de qué carceleros estamos hablando?



Anteriores montajes resolvían los dos planos de realidad de la obra con un *look futurista* o de laboratorio que pasaba a convertirse en un mundo carcelario perfectamente tópico.

Buero trasciende todo eso. Nos lanza una serie de signos y de claves que, por sutiles y por difíciles de resolver visualmente, hacen fascinante el esfuerzo de darles forma de imágenes, de personajes.

Su cárcel es metafísica, simbólica. Nuestros carceleros somos nosotros mismos. Es cualquier país, cualquier época. Pero no se trata de ninguna metáfora futurista. Nuestra Fundación es CONTEMPORÁNEA.

¿Cómo resolverla? ¿Cómo vestirla, entonces? Vivimos una sociedad dominada por la imagen, el esteticismo, la apariencia, donde hasta los objetos más cotidianos son *de diseño*. Hasta nuestras cárceles, ¿acaso no son hoy mismo *cárceles de diseño*?

La Fundación es, además, una especie de corporación científica; un mundo tecnológico, de *élite*. Sus encargados y operarios vestirían en esa línea de sofisticación y elegancia, muy de vestir. Tonos grises fríos, acerados, satinados, hasta llegar al crudo, aséptico, como de autopsia, en enfermeros, camareros y personal.

En cambio, este recurso no funcionaba en Tomás, Tulio, Asel, Max y Lino. Ellos son, por así decirlo, los *inquilinos* de la Fundación. La ropa que los propios actores incorporaban en el proceso de ensayos nos llevaron a pensar en una línea más *sport*, que tuviese algún toque deportivo a través, por ejemplo, del calzado. Prendas que fueran cómodas pero que al mismo tiempo fueran favorecedoras y con cierta elegancia. Pensamos en géneros ligeros, veraniegos, tejidos naturales. Tonos cálidos y luminosos. Crudos, grises, beige, arenas, salmón, ocre.

Berta, contrapunto de Tomás, aparece aquí a medio camino entre la realidad y el recuerdo. Buscamos para ella una imagen moderna, cómoda pero muy elegante y *sexy*. Más en la línea del estilo del personal de la Fundación. Su ocre, en cambio, es el más intenso de la obra.

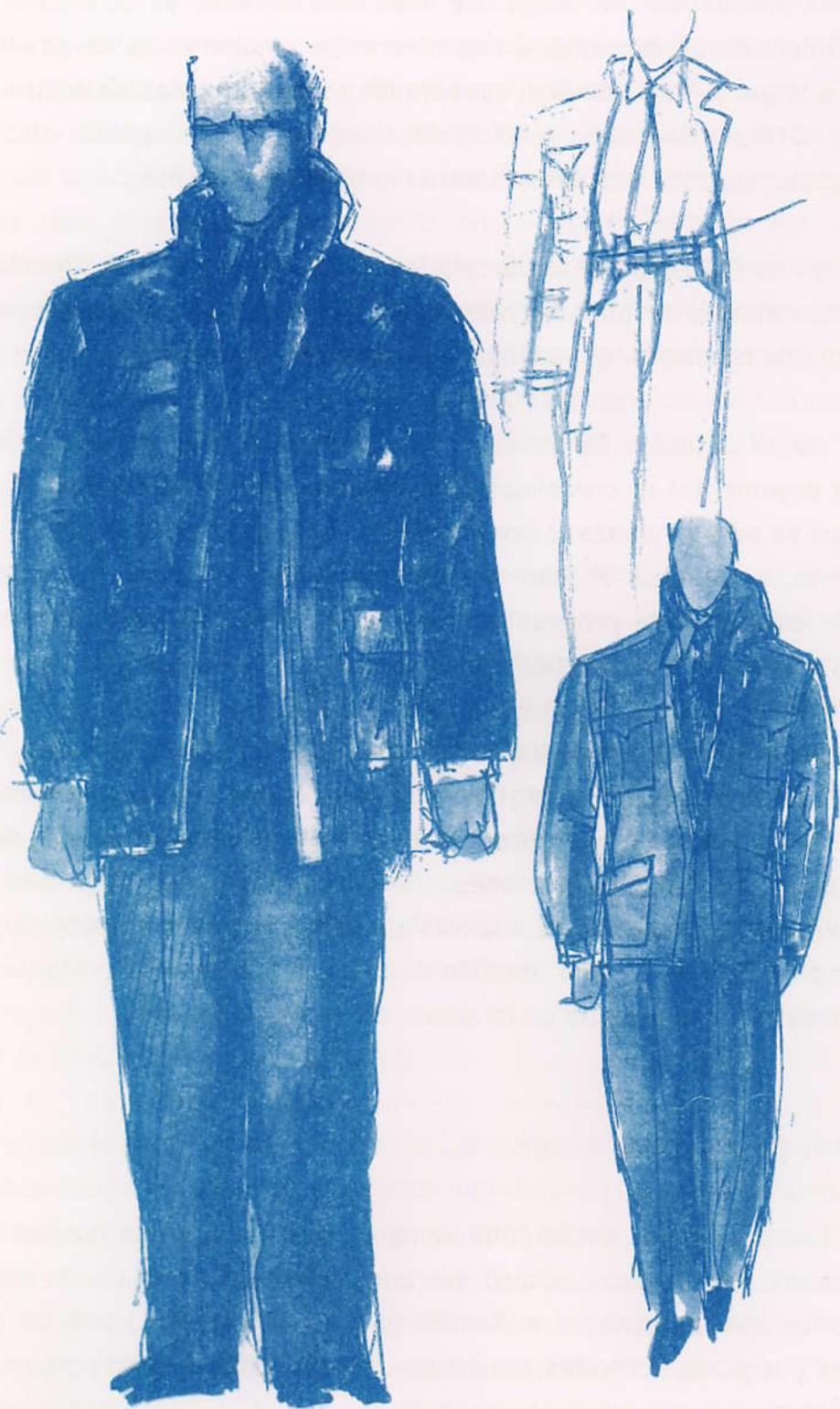
Buero propone una paulatina mutación del vestuario (y del espacio) a medida que Tomás va recuperando el sentido de la realidad. Nosotros optamos por un salto radical de la indumentaria de la fundación a la de la cárcel que hiciera más evidente y menos confuso el cambio interior operado en Tomás. La luminosidad y la calidez pasan a convertirse en colores muertos, opacos y dramáticos. Descartamos desde el primer momento una propuesta que fuera tópica, mugrienta o miserable. Rehuimos la uniformidad en las prendas y en los personajes. Sólo el cromatismo debía dar homogeneidad. Tonos grises, negruzcos, verdosos, pardos, violáceos. Sencillez; pulcritud.

Definir a los policías resultó quizás el mayor esfuerzo. ¿Cómo resolverlos? Había que concretarlos en una imagen sutil pero lo suficientemente concreta para el espectador, sin permitirnos caer en ningún tópico reconocible que distorsionara nuestra lectura. No son sólo funcionarios de prisiones o cuerpos represivos. Mantuvimos una imagen muy similar a la de la Fundación, de traje elegante, pasando radicalmente a tonos de negro, subrayando los trajes con unas guerreras de ante muy estructuradas que transmitieran sensación de violencia. En cambio, no portan armas.

La segunda aparición de Berta es ya completamente onírica. La resolvimos con una gran capa-sábana que surgió como idea a lo largo de los ensayos, buscando una imagen simbólica entre sensual y religiosa que funcionara con fuerza pero con simplicidad.

En fin, todo este proceso de trabajo ha supuesto para todos nosotros un enorme esfuerzo de reflexión, simplificación y síntesis. Quizás, por la parte que me toca, no sea un resultado preciosista, de los que deslumbran al espectador. No por esto ha sido menos complejo y desde luego menos fascinante. Ojalá el público disfrute de él tanto como nosotros.

RAFAEL GARRIGÓS



LA OBRA ESTÁ DIVIDIDA EN DOS PARTES, y cada una de ellas se subdivide en dos cuadros. El sentido de esta división es ofrecer una visión clara del proceso que sufre Tomás, y que sufrirá con él el espectador, como ya hemos visto, gracias a la afortunada utilización del *efecto de inmersión* por parte del autor. Esquemáticamente, podemos establecer en la obra dos procesos:

Proceso de la fundación a la cárcel: Superación por parte de Tomás de su enajenación mental después de haber delatado a sus compañeros, pues se ha inventado una fundación donde vivir a espaldas de la realidad.

Proceso de la cárcel a la libertad: Cuando Tomás descubre la verdad, el esquema argumental se complica: aparece el plan de Asel para escapar de la cárcel, que se verá amenazado por la existencia de un soplón; el traidor, Max, es descubierto, y continúa el plan cuando Lino y Tomás son trasladados a las celdas de castigo; este proceso queda interrumpido por un final abierto: no sabemos si morirán en la prisión o si conseguirán abandonar la cárcel.

Ambos procesos son fundamentalmente psicológicos, aunque, sobre todo el primero, tienen un magnífico desarrollo en la obra con la puesta en escena de los diversos cambios que se van produciendo en los elementos del decorado (desapariciones, cambios, sustituciones...). Aun con eso, lo principal es el cambio que se observa en los personajes, especialmente en Tomás, y su paso no sólo de la enajenación a la lucidez, sino también de la paralización a la acción. Veámoslo siguiendo la estructura externa de la obra:

PARTE PRIMERA

■ CUADRO 1: Los personajes están cómodamente instalados en la fundación. Pero van ocurriendo extraños sucesos, curiosas distorsiones, que van siendo explicadas por alguno de los personajes a Tomás (y al público). Se trata de algunos comentarios y algunas actitudes, especialmente de Tulio; estas rarezas son cada vez más evidentes y su explicación es cada vez más dificultosa, por lo que se va creando una atmósfera de inquietud.

■ CUADRO 2: La confusión entre las pinturas de Terborch, Vermeer y Van Eyck marca un cambio en la relación de Asel con el proceso de Tomás, porque ahora no le da explicaciones, sino que intenta que sea éste quien las encuentre por sí mismo. Cada vez son más los sucesos extraños y menos las explicaciones, en un *crescendo* que termina en la parte primera con el descubrimiento del cadáver del hombre en la habitación. Pero el proceso de Tomás no ha terminado: ya ha entendido que el hombre estaba realmente muerto, pero todavía no sabe dónde está: le pregunta a Asel ("¿Dónde estamos, Asel?") y él le conmina a contestar por sí mismo: "Tú lo sabes. Y lo recordarás."

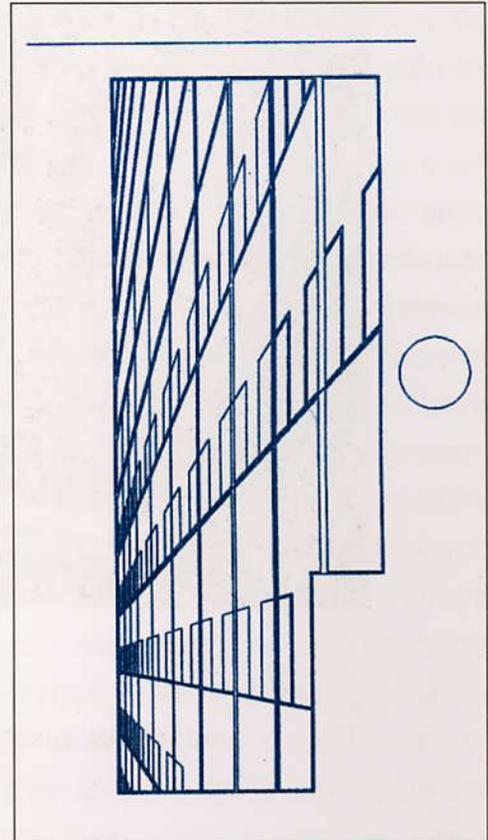
En este cuadro 2 aparece ya anunciado el plan de fuga de Asel.



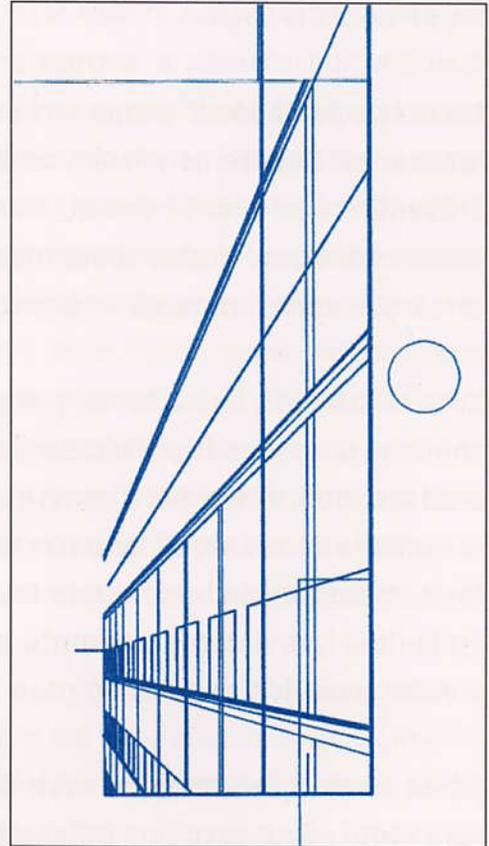
PARTE SEGUNDA

■ **CUADRO 1:** Se va descubriendo la verdad, pues los compañeros de Tomás ya hablan más claramente de su trastorno. Tomás va perdiendo poco a poco los asideros de su fantasía a la par que van desapareciendo elementos escénicos que correspondían a la fundación y van apareciendo los de una celda. Se amontonan las dudas de Tomás, especialmente sobre el magnífico paisaje que divisa desde una ventana. Hay un interesante cambio en los personajes, puesto que Asel comienza a dudar de Tomás y será Tulio quien lo defienda, convertido durante algún tiempo en un hombre optimista y soñador. De nuevo estructura de clímax para este cuadro, en el que los encargados se llevan a Tulio y comienza ya a hablarse de conmutación, de presos, de penas de muerte... Tomás pierde el último asidero que le quedaba: Berta nunca estuvo allí. Este descubrimiento le devuelve a Asel la confianza en su compañero. El maravilloso paisaje desaparece definitivamente.

■ **CUADRO 2:** Ahora se dan todas las explicaciones que faltaban para entender la enfermedad de Tomás, y éste admite que se encuentra en una cárcel condenado a muerte. Pero el esquema argumental se complica cuando sale definitivamente a la luz el plan que tiene Asel y la existencia de un traidor. El proceso psicológico de Tomás continúa ahora que ha asumido la realidad con la asunción de los principios de Asel; tras la muerte de éste, será Tomás quien aleccione a Lino en ese proceso en busca de la verdad y de la libertad, que queda ya fuera de escena cuando ambos van a las celdas de castigo, tal vez al túnel o tal vez a la libertad. Su capacidad para la acción es un calco de la de Asel, Tomás es quien ha recogido el testigo, y justamente en ese final tan abierto está la voz del autor para los espectadores, como subrayaremos más adelante.



Estructuralmente, hay que destacar que la obra comienza *in media res*, es decir, en mitad del conflicto. Esto, que al principio no es evidente, se va dejando ver paulatinamente ofreciendo al espectador elementos que en un primer momento pasarán desapercibidos, pero que poco a poco van creando una atmósfera de intriga, de misterio y, sobre todo, de desasosiego. Las explicaciones irán llegando sabiamente dosificadas, muchas veces mediante la narración de sucesos pasados que ayudarán a Tomás y al espectador con él a entender la realidad.



También es de destacar la estructura circular que presenta la obra, puesto que termina, tal como empieza, en la confortable habitación de una fundación que ya sabemos que es la celda de una cárcel. Esta cerrada estructura circular queda remarcada por la música de Rossini ("Rossini", la primera palabra que se pronuncia en la escena); la Pastoral de la Obertura de Guillermo Tell con la que se abre el telón sirve igualmente para cerrarlo, y envuelve al espectador para introducirle en una espiral cuyo sentido incide en el carácter trágico de la obra, en la catarsis o purificación del personaje y de los espectadores con él: la agradable melodía de Rossini adorna la tentación que se nos ofrece de seguir viviendo en la falsa comodidad de nuestra fundación; es el momento en que el autor nos ofrece elegir si queremos ponernos la venda para continuar el engaño, o si por el contrario no admitimos ya la farsa y desarmamos la ficción de la fundación, desenmascarando la realidad de la cárcel para luchar contra ella, para escapar de esa prisión a otra, y de ésta a otra, y de ésta a otra.... "La verdad te espera en todas ellas, no en la inacción".

1. EXPRESIÓN ORAL

En este apartado se proponen unas cuestiones que pueden servir de guía para realizar un debate con los/as alumnos/as sobre el montaje al que han asistido. El presente cuestionario deberá enriquecerse con las aportaciones que tanto el/la profesor/a como los/as alumnos/as propongan sobre los aspectos aquí tratados u otros que surjan durante el debate.

1.1 La distinción entre tema y argumento es siempre imprescindible a la hora de analizar una obra literaria. Se deberá resumir el argumento de *La Fundación* y realizar propuestas para concretar su tema, valorando asimismo la idoneidad de la historia que cuenta el autor para exponer ante el público o lector las ideas fundamentales de la obra (cómo sitúa a los personajes en una cárcel para hablar de la libertad, o cómo presenta al personaje principal, Tomás, como un enfermo mental que vive enajenado para hablar de la necesaria búsqueda de la verdad).

1.2 Ya hemos señalado en este Cuaderno, al analizar el género al que pertenece esta obra, cómo tuvo que influir la obra de Lorca en Buero Vallejo. ¿Qué relaciones pueden establecerse entre *La casa de Bernarda Alba* y *La Fundación*? ¿Qué parecidos temáticos y formales se pueden encontrar entre ambos dramas?

1.3 En *La Fundación*, ficción y realidad se mezclan hasta hacernos dudar: la fundación en la que hemos vivido durante todo el primer acto se descubre como una gran mentira, y esto nos puede hacer pensar que cuanto vemos puede ser igualmente falso, que vivimos instalados en la ficción. Relacionar la obra con otras en las que aparece este recurso, unas veces para relativizar el conocimiento que el hombre tiene de todo lo que le rodea y otras para criticar la realidad (*La vida es sueño*, *El Quijote*...). ¿Con qué fin lo utiliza Buero Vallejo?

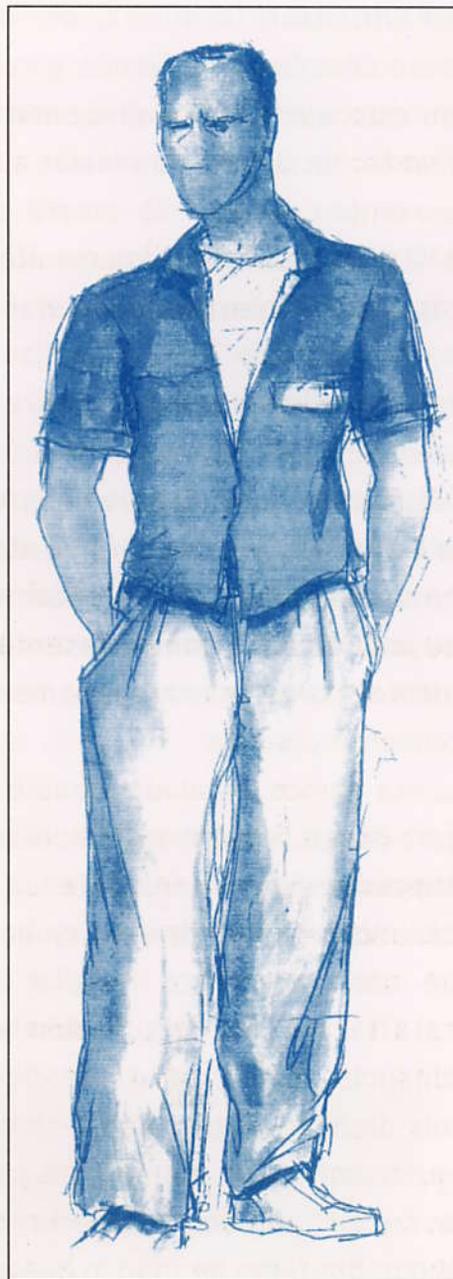
1.4 Precisamente, el juego que se establece en la obra entre realidad y ficción está en la base de los valores simbólicos que adoptan muchos elementos que están presentados en la obra de Buero de un modo realista (recordemos el *realismo simbólico* de este autor). Analizar elementos como la fundación, la cárcel, la música, el paisaje, el ratón de laboratorio..., y sus posibles significados simbólicos.

1.5 ¿Qué pretende el autor al situar la obra “en un país desconocido”? ¿Puede ser sólo una forma de sortear la censura o tiene más bien el valor de generalizar los conflictos que aparecen en la obra? Reflexionar sobre los valores de *La Fundación* en relación con su época y los que trascienden a la realidad que rodeó su estreno en 1974.

1.6 Comentar la estructura de la obra y el riesgo de la presentación *in media res*, con la que el espectador puede sentirse perdido al comienzo al no entender algunas cosas de las que suceden o se dicen en escena. Lo que ha ocurrido antes del comienzo del drama se nos va explicando poco a poco; analizar esta dosificación, qué sentido tiene y si consigue sus propósitos. ¿Por qué puede hablarse de una *estructura circular*, y para qué la utiliza el autor?

1.7 Hemos señalado en este Cuaderno la importancia del *efecto de inmersión* en *La Fundación*. Repasar los conceptos de *efecto de inmersión*, *teatro épico*, *técnicas de distanciamiento*, *ilusionismo* y *antiilusionismo*, *cuarta pared*... Analizar su uso y su intención en la obra de Antonio Buero Vallejo que hemos visto representada.

1.8 Comentar el trabajo de los actores, atendiendo especialmente a la dificultad de una obra en la que se juega también con el espectador, donde hay una clave (la fundación es ficticia) de la que están ajenos al principio tanto un personaje (Tomás) como el público. ¿Qué sentido tiene que Tomás no desaparezca nunca de la escena? ¿Y el hecho de que algunos sucesos no ocurran a la vista del espectador, sino que se supongan por lo que se dice de ellos (escenas en el locutorio) o por lo que se oye en escena (voces de los carceleros, gritos de los presos...)?



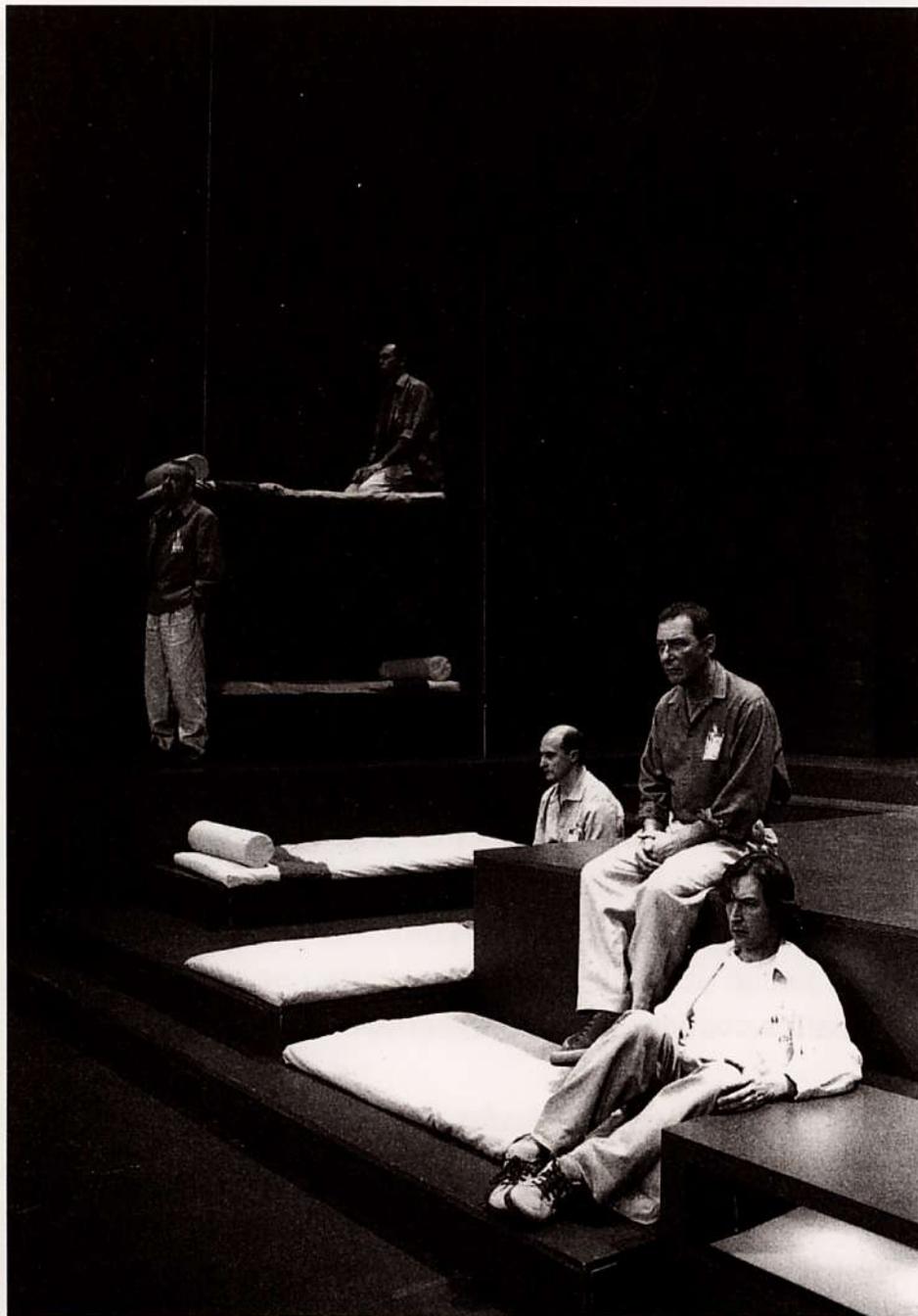
1.9 Analizar la figura de Berta: algunos críticos han visto en ella un desdoblamiento de Tomás, por ejemplo, cuando dice, en su primera aparición “No me gusta la fundación”. Se trata del único personaje femenino que aparece en *La Fundación*, y además resulta que es irreal. ¿Qué significado tiene todo ello?

1.10 El espacio escénico resulta de vital importancia en la obra, ya que mediante los cambios que se operan en él se expresan los cambios que se van produciendo en la mente de Tomás. Realizar una valoración de dichos cambios, y analizar si resultan efectivos para comprender el mensaje que llevan implícito.

1.11 Junto a la asistencia a la representación de la obra siempre es recomendable la lectura del texto, y más en el caso de un autor como Buero Vallejo, tan detallista en sus acotaciones. Así podrá valorarse la puesta en escena en lo que se refiere a las indicaciones que aparecen en el propio texto. Razonar a qué puede deberse el afán del autor por cuidar al máximo los detalles de la obra, por mínimos que éstos pudieran parecer.

1.12 Buero Vallejo señala que la tragedia no tiene que ser pesimista por definición, y habla de una *esperanza trágica* que estaría ya en algunas obras clásicas del género, desde la misma tragedia griega. Pero la respuesta a los grandes enigmas que se plantea el hombre, los que Buero plantea en obras como *La Fundación*, no es fácil de encontrar, y como dice el autor a veces no cabe “otra respuesta que la de seguir interrogando”. ¿En qué sentido puede hablarse en esta obra de un final esperanzado?





2. EXPRESIÓN ESCRITA

2.1 Análisis de las críticas.

Proponemos como actividad la recopilación de las diferentes críticas publicadas en los días posteriores al estreno de esta función. Pueden analizarse los elementos comunes que se observen en ellas, así como las semejanzas o diferencias que ofrezcan respecto de las que aparecieron en los diarios con motivo del estreno de 1974, que se recogen en el apartado de *Documentos* del presente Cuaderno. Sobre los aspectos más comentados en las críticas, los/as alumnos/as deberán expresar su propia opinión y razonar su acuerdo o desacuerdo con los puntos de vista de los críticos consultados.

2.2 Análisis de los personajes.

Los/as alumnos/as deberán elaborar un esquema de los personajes que aparecen en la obra, prestando especial atención a los cinco presos: Tomás, Tulio, Max, Asel y Lino. De cada uno de ellos se hará una descripción física y psicológica, atendiendo a los cambios que experimentan a lo largo de la obra, tanto en su aspecto físico como en su carácter. Analizar también los valores simbólicos de estos personajes, así como del resto: Berta, el Hombre y los empleados de la cárcel.

2.3 Sobre los presos políticos.

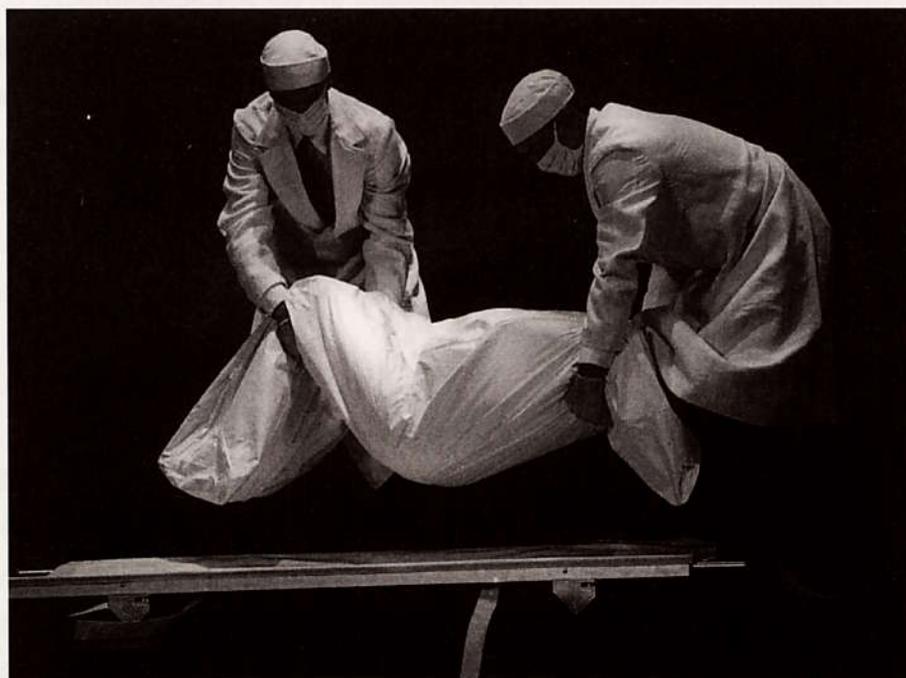
La Fundación puede servir para que los/as alumnos/as realicen una reflexión sobre la situación de los presos políticos y de conciencia que todavía existen en muchos países. Para ello, pueden ponerse en contacto con alguna ONG que les oriente sobre el tema y les informe del trabajo que llevan a cabo al respecto.

2.4 Conflictos armados en el mundo de hoy.

Señalar sobre un mapa del mundo la situación geográfica de los principales conflictos armados que están teniendo lugar en la actualidad. Reflexionar sobre el origen de los mismos y sus características: si se trata de enfrentamientos por cuestiones políticas, étnicas, religiosas, económicas...

2.5 Creación.

Escribir un final distinto para *La Fundación*. Se podrá elegir entre enviar a Tomás y a Lino a las celdas de castigo, y de ahí, paradójicamente, tal vez a la libertad, u optar por un final bien diferente. Expresar qué se quiere significar con ese nuevo final y razonar por qué cree el/la alumno/a que el autor prefirió dejar un final tan abierto.



3. DRAMATIZACIÓN

Proponemos a continuación una serie de dramatizaciones relacionadas con el montaje de *La Fundación*, para familiarizar al/a la alumno/a con el quehacer teatral. La primera actividad puede hacerla toda la clase, mientras que para el resto debe dividirse la clase en grupos; cada uno de los grupos escogerá una de las propuestas y la desarrollará ante los/as demás compañeros/as. Al final se debe realizar una puesta en común en la que cada grupo comente su experiencia, ya que seguramente el proceso de creación habrá sido tan interesante como las propias soluciones dramatizadas.

3.1 Espacio abierto/Espacio cerrado.

Con la intención de trabajar la percepción del espacio y cómo influye en nuestro estado anímico, un grupo de alumnos/as unidos por los brazos enlazados a la cintura construirá un espacio lo más amplio posible; uno de ellos se situará en el centro y cerrará los ojos, imaginando que se halla en un espacio abierto (el campo, la playa, la montaña, una gran plaza...). El espacio que forman a su alrededor se irá estrechando, sorprendiendo al que está dentro de él, que experimentará las sensaciones que le produce la oposición entre su espacio abierto imaginario y el espacio real.

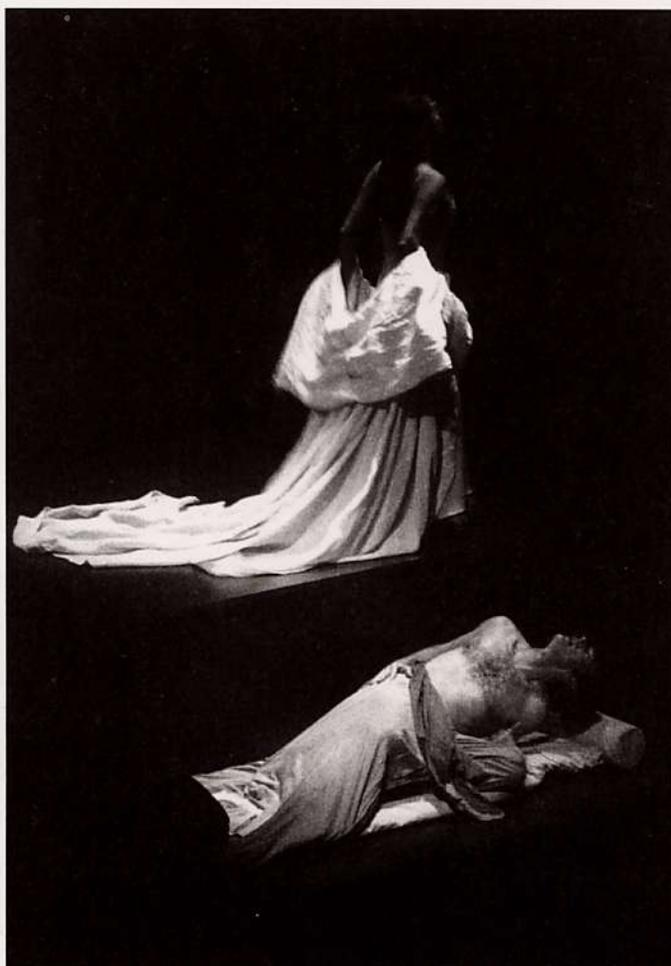
3.2 El juego de las apariencias.

Sobre una tarima se prepara un sencillo escenario: una mesa, una silla... En ese espacio van a convivir cuatro personas, pero de ellas sólo tres conocen la clave de qué representa dicho espacio (un salón, una tienda, un vagón de metro...). El cuarto participante tendrá que adivinar esa clave observando el comportamiento de los demás y haciéndoles preguntas, y manifestará las sensaciones de extrañeza, rabia, diversión... que le vayan invadiendo ante la situación que se ha provocado a su alrededor. Sería conveniente que, antes de comenzar el ejercicio, los participantes determinaran la relación que les une (amistad, lazos de vecindad, relaciones profesionales, de ocio...).

3.3 Puesta en escena.

Se trata ahora de crear algunas situaciones que no están en la obra de Buero Vallejo, por lo que antes de llevar a cabo cada una de las puestas en escena que se proponen los/as alumnos/as deberán analizar los diversos personajes que aparecen en ellas, para que las distintas soluciones que aporten resulten verosímiles en relación a la obra que han visto representada. Las escenas a representar podrían ser las siguientes:

- Escena entre Tomás y Berta, que mantienen una conversación real en los locutorios de la cárcel al principio de la obra.
- Escena en la que Max, que ha sido falsamente llamado a locutorios, habla con los carceleros.
- Escena entre Tomás y Lino en la celda de castigo.



4. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

Junto a los datos biográficos y los referidos a la obra de Antonio Buero Vallejo, proponemos a continuación un cuadro con acontecimientos históricos, sociales y culturales que le son contemporáneos; el/la alumno/a deberá analizar en qué medida dichos acontecimientos han influido en la vida y en la producción literaria del autor.

Asimismo, puede utilizarse este cuadro para proponer otras actividades, ofreciendo los datos para que sean colocados en la fecha adecuada, presentándolo incompleto o pidiendo al/a la alumno/a su elaboración completa.

	VIDA Y OBRA DEL AUTOR	CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1916	Nace el 29 de septiembre, en Guadalajara.	
1934	Se traslada a Madrid para estudiar pintura.	
1936	Trabaja en el taller de propaganda plástica de una asociación política de izquierdas.	Triunfo electoral del Frente Popular. Levantamiento de Franco. Guerra Civil. García Lorca es asesinado.
1939	Es encarcelado y condenado a muerte. Conmutada la pena, permanecerá en diferentes prisiones.	Termina la Guerra Civil. II Guerra Mundial. Nuevo sistema de censura teatral.
1946	Obtiene la libertad provisional. Escribe <i>En la ardiente oscuridad</i> , que se estrenará en 1950.	La ONU condena al régimen franquista.
1949	Estreno de <i>Historia de una escalera</i> , premio Lope de Vega. Estreno de <i>Las palabras en la arena</i> . Escribe <i>El terror inmóvil</i> .	Se crea el Consejo de Europa. Mao Zedong funda la República Popular China. Stalin crea un estado comunista en Alemania Oriental.
1950	Estreno de <i>En la ardiente oscuridad</i> .	La ONU levanta su condena contra España.
1952	Estreno de <i>La tejedora de sueños</i> y <i>La señal que espera</i> .	España entra en la UNESCO. Estreno de <i>Tres sombreros de copa</i> , de Mihura.
1953	Estrena <i>Casi un sueño de hadas</i> y <i>Madrugada</i> .	Tratado con EE.UU. Concordato con la Santa Sede. <i>Escuadra hacia la muerte</i> , de Alfonso Sastre.
1954	Estrena <i>Irene o el tesoro</i> . Prohibido el estreno de <i>Aventura en lo gris</i> .	Conflictividad estudiantil. <i>La muralla</i> , de Calvo Sotelo.
1955		España entra en la ONU.
1956	Estreno de <i>Hoy es fiesta</i> . Se le concede, entre otros, el Premio Nacional de Teatro.	Cierre de la universidad de Madrid por las revueltas estudiantiles. Inauguración de TVE.
1957	Estrena <i>Las cartas boca abajo</i> . Recibe por segunda vez el Premio Nacional de Teatro.	Se crea el Mercado Común Europeo.
1958	<i>Un soñador para un pueblo</i> , nuevo Premio Nacional de Teatro.	Ley de Principios Fundamentales del Movimiento. <i>Los hombres del triciclo</i> , de Arrabal.
1959	Se casa con la actriz Victoria Rodríguez.	Estreno de <i>Los cuernos de don Friolera</i> , de Valle.
1960	Estrena <i>Las meninas</i> . Polémica con Alfonso Sastre. Firma con otros 226 intelectuales un documento contra la censura en España. Nace su hijo Carlos.	
1961	Escenifica una versión de <i>Hamlet</i> . Nace su hijo Enrique.	Aparición de ETA. Se levanta el Muro de Berlín.

	VIDA Y OBRA DEL AUTOR	CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1962	Estrena <i>El concierto de San Ovidio</i> .	Se inicia el Concilio Vaticano II.
1963	Estreno de <i>Aventura en lo gris</i> .	Es autorizado a viajar fuera de España. Asesinato de Kennedy. Muere Juan XXIII. <i>Los verdes campos del Edén</i> , de Antonio Gala.
1964	Escribe <i>La doble historia del doctor Valmy</i> , que la censura no permite estrenar.	Huelga general de mineros en Asturias.
1966	Versión de <i>Madre Coraje</i> . Conferencias en varias universidades de EE.UU.	Ley Orgánica. Ley de Prensa e Imprenta, por la que desaparece la censura previa.
1967	Estreno de <i>El tragaluz</i> .	Estado de excepción. Carrero Blanco, jefe del Gobierno.
1968	Se publica <i>Mito (libro para una ópera)</i> . Viaja al estreno inglés de <i>La doble historia del doctor Valmy</i> .	Movimientos revolucionarios europeos: <i>mayo francés</i> y <i>primavera de Praga</i> . Invasión de Checoslovaquia por el Pacto de Varsovia.
1969	Escribe <i>El sueño de la razón</i> , que la censura retiene durante seis meses.	Las Cortes designan a don Juan Carlos sucesor de Franco con el título de Rey.
1970	Estrena <i>El sueño de la razón</i> .	Consejo de Guerra de Burgos.
1971	Ingresa en la Real Academia Española de la Lengua. Estreno de <i>Llegada de los dioses</i> .	Clausura del Diario Madrid y cierre temporal del semanario Triunfo, por su línea editorial de oposición.
1972	Comienza a escribir <i>La Fundación</i> .	III Plan de Desarrollo Económico.
1973	Publica el libro de ensayos <i>Tres maestros ante el público</i> . Termina <i>La Fundación</i> .	Carrero Blanco asesinado por ETA. Terrorismo del FRAP.
1974	Estreno de <i>La Fundación</i> .	Se anuncia una apertura del Régimen.
1975	Polémica con Arrabal.	Fusilados cinco acusados de terrorismo. Muere Franco. Juramento de Juan Carlos I como rey de España.
1976	Estreno de <i>La doble historia del doctor Valmy</i> .	Adolfo Suárez es nombrado presidente del Gobierno. Referéndum popular que aprueba la reforma política.
1977	Estreno de <i>La detonación</i> .	Legalización de los partidos políticos.
1978		Promulgación de la nueva Constitución. Creación del Centro Dramático Nacional.
1979	Estreno de <i>Jueces en la noche</i> .	Thatcher, presidente de Gobierno en Gran Bretaña.
1980	Premio Nacional de Teatro por el conjunto de su obra.	Ley antiterrorista.
1981	Estreno de <i>Caimán</i> .	23 F: Frustrado intento de golpe de Estado.
1982	Versión de <i>El pato silvestre</i> .	El PSOE gana las elecciones.
1984	Estrena <i>Diálogo secreto</i> . Publica <i>Marginalia</i> .	
1986	Estrena <i>Lázaro en el laberinto</i> . Recibe el Premio Cervantes. Fallece su hijo Enrique.	España entra en la CEE. Referéndum OTAN. <i>Bajarse al moro</i> , de J. L. Alonso de Santos.
1988		Con Gorbachov se inicia la <i>perestroika</i> en la URSS. Se estrena <i>El hombre deshabitado</i> , de R. Alberti.
1989	Estrena <i>Música cercana</i> .	Cae el Muro de Berlín.
1991	Publica <i>Tentativas poéticas</i> .	Guerra del Golfo.
1993	Edita el <i>Libro de estampas</i> .	
1994	Estrena <i>Las trampas del azar</i> .	
1996	Premio Nacional de las Letras Españolas, por primera vez concedido a un autor teatral.	El PP gana las elecciones generales.
1998	Concluye <i>Misión al pueblo desierto</i> .	

- Antología. *30 años de Primer Acto*. Edita el Centro de Documentación Teatral del INAEM. 1ª edición, Madrid, 1991.
- Buero Vallejo, Antonio. *Obra completa*. Edición crítica de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Dos tomos. Espasa Calpe. 1ª edición, Madrid, 1994.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. Prólogo a *La Fundación*. Editorial Espasa Calpe, colección Austral.
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. 2ª edición, Madrid, 1993.
- García Templado, José. *El teatro español actual*. Editorial Anaya. Biblioteca básica de literatura. 1ª edición, Madrid, 1992.
- Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Editado por la Universidad de Santiago de Compostela, 1ª edición, 1982.
- Méndez Moya, Adelardo. Prólogo a *La Fundación. Diálogo secreto*. Editado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y Asociación de Autores de Teatro. 1ª edición, Toledo, 1997.
- Oliva, César. *El teatro desde 1936*. Tercer tomo de la *Historia de la literatura española actual* de la editorial Alhambra, colección Estudios. 1ª edición, Madrid, 1989.
- Paco, Mariano de. *Antonio Buero Vallejo en el teatro actual*. Publicaciones del curso 1997/98 de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 1ª edición, 1998.
- Pajón, Enrique. *El teatro de Antonio Buero Vallejo. Marginalidad e infinito*. Editorial Fundamentos, colección Espiral Hispanoamericana. 1ª edición, Madrid, 1991.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Editorial Cátedra. 9ª edición, Madrid, 1992.
- Torres Monreal, Francisco. *Buero por Buero. Conversaciones con Francisco Torres Monreal*. Edita la Asociación de Autores de Teatro. Colección Damos la palabra. Ensayo. Número 1. Madrid, 1993.
- Varios autores. *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Congreso de Literatura contemporánea. Colección Ámbitos literarios/Ensayo. Editorial Anthropos. 1ª edición, Barcelona, 1990.
- Varios autores. *Creatividad teatral*. Equipo CODA de Estudios Teatrales. Biblioteca de Recursos Didácticos Alhambra. 1ª edición, Madrid, 1987.





CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Oficinas	Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid T. 91 310 2949 F. 91 319 3836	Teatro María Guerrero	Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid T. 91 310 2949 F. 91 319 3836	Teatro Olimpia	Plaza de Lavapiés s/n 28012 Madrid T. 91 527 4622 F. 91 467 0666
-----------------	--	-----------------------	--	----------------	---



INAEM

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Depósito Legal: M - 3626 - 1999
Imprime: G. URGEL,
N.I.P.O.: 184 - 99 - 007 - 6

Coordinación y textos: ANTONIO LISÓN
Adaptación gráfica: ESTUDIO Pérez-Enciso