

Escena de *Historia de una escalera*. Teatro Español, Madrid. 1979.

Sobre el realismo de Buero

[José Monleón]

CUANDO, en el 57, salió el primer número de *Primer Acto*, le pedimos a Buero que nos escribiera una pequeña reflexión sobre su teatro. Así lo hizo, con un texto que considero de gran interés para entender algunas ideas fundamentales del autor. En el 57 Buero había estrenado ya *Historia de una escalera* (1949), *Las palabras en la arena* (1949), *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sueños* (1952), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954) y *Hoy es fiesta* (1956). Preparaba el estreno de *Las cartas boca abajo* (noviembre del 57) y aún no había iniciado el ciclo de “teatro histórico”, que empezaría, en el 58, con *Un soñador para un pueblo*. En todo caso, era un autor absolutamente consolidado, con varios premios en su haber y una personalidad que luego supo mantener a lo largo de una extensa obra.

Un punto clave de la declaración de Buero, directamente referido al objeto de esta modesta reflexión, es precisamente el que alude al estilo de sus obras. Afirma el autor: “Nada diré de las reacciones favorables; son las desfavorables las que, por ánimo polémico, me ayudan a definirme mejor ahora. Desfavorable fue, y es, asimismo, aquella otra difundida hipótesis que reduce mis supuestos aciertos a dos o tres títulos, donde me limito —dicen— al ejercicio de un realismo directo, mientras considera errónea la otra presunta tendencia mía al simbolismo, al cerebralismo o a la imaginación; tendencia en la que se situaría el resto de mis obras. Clasificación tan simple no resiste, creo, ante el examen más somero de mis sucesivos dramas. En el supuesto de que ambas tendencias definiesen mejor que otras los dos polos de mi teatro, las encontraríamos en cada obra bastante más mezcladas de lo que parece. Y el favor particularmente alcanzado por algún drama incurso en la que se estima equivocada, permite suponer que no es menos auténtica en mí que la otra. O que no hay tal tendencia doble, sino en realidad una sola que a veces se disfraza de realismo y a veces de otras cosas. Mas, cualquiera que sea su apariencia, insisto en que encierra siempre —o casi siempre— parecidas exploraciones. La interrogante que esas exploraciones suelen envolver no excluye, sin embargo, ni en las obras ni en su autor, convicciones muy positivas; posiciones definidas ante problemas concretos: afirmaciones, respuestas y hasta tesis parciales”.

La parte final del párrafo transcrito alude al problema que, desde muy pronto, tuvo Buero con un sector de la crítica y la opinión pública, y que, en realidad, con

diversas formulaciones, le acompañó buena parte de su vida. Me refiero a las reservas que la ambigüedad de los dramas de Buero, la ausencia de una alineación explícita en el contexto de la Dictadura (pese a que ésta lo había condenado a muerte y a que, como autor, soportó los rigores de la censura y algunas de sus obras se estrenaron años después de haber sido escritas), suscitaban de los más radicales. Que Buero no estaba de acuerdo con esta crítica es obvio y así lo expresa en el texto de *Primer Acto*. Y no lo estaba por múltiples razones, que iban desde su concepción misma de la existencia —donde los conflictos políticos o sociales se mezclan a otros de carácter individual y metafísico— a su decidida alineación, biográfica e intelectual, en la España democrática, pasando, en último lugar, por la necesidad de sortear una censura que obligó a construir un lenguaje —en el teatro y en tantas otras manifestaciones— que integraba un verdadero tejido de complicidades con los públicos o destinatarios.

Algunos, con cierta simplicidad, han atribuido al último extremo más importancia de la que realmente tenía. Como si, desaparecidas las razones políticas que obligaban a esa complicidad, el teatro escrito en esas circunstancias perdiera su valor. Reflexión que parece ignorar el hecho de que autores como Chejov o Valle-Inclán escribieron sus mejores obras en sistemas policiales, por no hablar de muchos textos del Siglo de Oro, alzados sobre la ambigüedad dictada por la vigilancia del absolutismo. O, como diría Buero, sobre las necesidades expresivas del escritor y las limitaciones expresivas del sistema.

Volviendo a la cita, está claro que Buero se desmarca de lo que pudiera asemejarse a un “realismo directo” y aboga por una “mezcla” de las dos tendencias que le eran atribuidas. En el 63, bajo el título de *Sobre Teatro*, publicaba en *Ágora* una serie de reflexiones que resumen las ideas de Buero sobre el realismo. Me limitaré a transcribir las que considero más esenciales:

“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”.



“Si el teatro ideológicamente más afirmativo no deja abierta la puerta al posible replanteamiento sobre nuevas bases de las preguntas que pretende contestar, no se inserta activamente en un progreso efectivo”.

“Considerado como simple instrumento de transformación de lo real, el teatro puede convertirse en apéndice muerto de ideologías previas y perder su fuerza actuante en vez de ganarla. Considerado tan solo como una forma intuitiva de conocimiento o contemplación de lo real, el teatro puede caer en la arbitrariedad y en la deshumanización. Todo gran teatro, como todo arte, supera ese dilema aparente y viene a ser un modo de contemplación activa. Pero todo autor tiene también derecho a sus errores: en actividades sujetas a procesos intuitivos como las artísticas, los errores son necesarios y ningún camino debe ser condenado”.

En el mismo trabajo, tras varias reflexiones en las que, obviamente, Buero quiere exponer un juicio crítico sobre la pretensión, sostenida por muchos en aquella época, de hacer del teatro un instrumento efectivo de la transformación de la realidad, se abre a la discusión sobre “realismo” e “ideología”, para proclamar la usurpación que esta última ha podido hacer del primero. Éste es un punto clave en el recorrido de este trabajo. ¿Era el “realismo” un estilo o era una expresión “ideológica”? Pregunta que, sin embargo, deja las cosas en el aire, pues para contestar necesitaríamos ponernos de acuerdo en el concepto de “ideología” progresista, pues es evidente que existen ideologías acogidas a este calificativo cuyos programas las auto-destruyen de las preguntas que aquí planteamos y que están en el horizonte de Buero. ¿Es la ideología “progresista” propuesta un sistema de hipótesis, encaminadas a la transformación de la realidad, y dispuestas a la confrontación y a su corrección cuando los supuestos procesos de cambio no se ajustan a las hipótesis? Es decir, ¿es una síntesis activa de un proyecto de sociedad en permanente confrontación y ajuste con la realidad? O, por el contrario, ¿es un sistema de certezas, y cuanto no coincide con sus previsiones debe ser considerado sistemáticamente una desviación? ¿Opera críticamente la experiencia

sobre la ideología, o, por el contrario, es aquélla la única que prevalece? ¿Es un dogma o una indagación orientada hacia la creación de sociedades más justas? ¿Hasta dónde cualquier ideología progresista se convierte automáticamente en reaccionaria cuando asume el carácter de dogma?

Que el marxismo perdió casi todo su crédito cuando determinados partidos políticos lo convirtieron en dogma, es una experiencia incontestable. Consideración que coloca las palabras de Buero en un terreno concreto, porque en su caso no había ninguna renuncia a las convicciones, pero si a hacer de su teatro “un apéndice muerto de ideologías previas”.

Sentemos esta primera afirmación, imprescindible para seguir avanzando en nuestra reflexión sobre el “realismo” de Buero y de un grupo de autores españoles de su época. Autores que mantuvieron posiciones políticas y estéticas distintas, aunque todos ellos se caracterizaron por su oposición a la Dictadura —es decir, por su defensa de una sociedad democrática (palabra, a su vez, ambigua)— y por su deseo de asumir conscientemente una relación con los conflictos de la sociedad española, en los que se hacía presente, de un modo u otro, la incidencia de la dictadura. El hecho de que el tono ideológico de este grupo de autores se moviera dentro o en las cercanías del marxismo, es del todo lógico, si pensamos en la ideología del Régimen y en el contexto histórico internacional de la época.

«El teatro ha de apoyarse en lo que se sabe, pero ha de explorar lo que se ignora...»

Escena de *El sueño de la razón*. Sala Rialto, Valencia. 1988.



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

Realismo, ideología, estética y compromiso

Entre las reflexiones de Buero incluidas en el trabajo —que él no duda en calificar de Poética— publicado en *Ágora*, figuran las siguientes:

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

“Cuando se recomienda el realismo se expresa un propósito saludable, pero que carece de fórmula inequívoca. Lo que ayer no era realista, resulta serlo hoy; lo que hoy se tilda de antirrealista, puede ser realista mañana”.

“Si los problemas sociales sufriesen en la escena un tratamiento exclusivamente didáctico y basado en generalidades racionalizadas, las obras serían sociología, pero no serían teatro social. Cuando los problemas sociales se encarnan en conflictos singulares y en seres humanos concretos, puede haber teatro social”.

“Una obra de teatro que puede ser ventajosamente sustituida por la explicación de sus contenidos es una mala obra”.

Si, como decía Buero en la primera de las reflexiones, “la cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo”, habríamos de aceptar que antes que frente a un problema de “estilo” —de forma de estilización de la realidad, puesto que toda obra de arte supone siempre una estilización y nunca una reproducción—, estamos ante una cuestión de principio. Es decir, el de saber si un dramaturgo cumple o no ese deber “mayor” o primero del que habla Buero.

Desde esta perspectiva, el estilo, el “tratamiento” de la cuestión, vendría luego, y la primera indagación sobre una obra estaría referida al hecho de que el autor encare o rehuya sistemáticamente la “realidad”, antes de entrar en el examen de la poética propuesta.

En el análisis de esta cuestión desempeña un papel importante —como siempre— el contexto histórico de los términos utilizados y de los argumentos. Si en circunstancias “normales” de libertad, el problema de afrontar o rehuir la realidad queda a merced de la voluntad del escritor —aun a sabiendas de que la indagación misma del concepto es ya una aventura

estética, cruzada por mil caminos formales—, en épocas de dictadura, sujetas a normas de censura que numeran las “realidades” inexpresables, la visión del tema ha de ser distinta. En aquellos años la presencia de la “realidad” era poco menos que una necesidad ética, social y biológica, aunque luego, metidos en el teatro, pudiera satisfacerse de distintas maneras.

Sólo esto podría explicar la convicción con que asociábamos la obra de autores poéticamente muy distintos. Y ello tanto en el capítulo de los “realistas” como en el de los “evasionistas”. En un campo teníamos desde un teatro cercano al sainete —y no digo sainete, porque esta palabra esconde mucho costumbrismo ternurista, junto a textos que entran en el campo de la tragicomedia, a veces, de un mismo autor, como es el caso de Carlos Arniches— al expresionismo y el esperpento; en el otro, desde las comedias bien escritas y bien construidas a los melodramas primarios o los juguetes cómicos más arbitrarios y sujetos a un muestrario de efectos archisabidos. Al igual que, en términos políticos, había un primer paso de estar o no con la dictadura —y en estos casos, como se ha dicho tantas veces, no estar con nadie equivale a estar con el poder, con el orden establecido— y luego una diversificada variedad de posiciones políticas, también en el teatro ocurrió algo parecido, sujetos como estábamos a un discurso oficial que nos hablaba siempre de vencedores y vencidos, de España y de la “anti-España”, de la inevitable pertenencia a uno de los dos campos. Campos “definitivamente” separados y antagónicos como resultado de una guerra civil cargada de las más brutales acciones.

Fue en esa realidad donde el término “realismo” adquirió la condición ética de compromiso con la realidad, antes que con esta o aquella forma de tratarla.

Otro punto, conectado con lo anterior, fue la distinta concepción de la “realidad”, en una época en la que el pensamiento revolucionario reclamaba no tanto un tratamiento de la misma como la explícita manifestación de la voluntad de transformarla. Según esta idea, procedente del campo marxista, representar o partir de la realidad “tal cual era” implicaba un modo de afirmarla o reconocerla —y ésa fue la



acusación de todo el teatro marxista, con Brecht a la cabeza, contra el naturalismo—, frente a la necesidad de expresar la realidad “como debería ser”, a fin de que esa imagen operara como una invitación a los espectadores a actuar para hacerla real. Recuerdo aún, por ejemplo, el rechazo que una parte del público de Manizales y Bogotá manifestó a *Castañuela 70*, que aquí había sido prohibida por la censura franquista. Las razones esgrimidas eran que en la obra aparecían obreros sin “conciencia de clase”, que se dejaban arrastrar por las promesas del programa televisivo “Reina por un día”, sin comprender cuanto había en él de burla y engaño para las clases populares. Si el comportamiento popular era ése, tan lamentable, había que sustituirlo por otro, ejemplar, para fuera imitado por quienes ahora vivían en el engaño. El problema estaba en que, a través de ese teatro supuestamente político, y en realidad “apéndice muerto de ideologías previas”, por seguir con la estimación de Buero, la distancia entre la escena y la calle iba siendo cada vez mayor, y si en la primera los pueblos “tomaban el poder”, los Estados Unidos se desmoronaban y el capitalismo se hundía para siempre, en la realidad latinoamericana ocurría todo lo contrario, por más que Cuba, cada vez más mitificada, nunca sujeta al deseable examen autocrítico, siguiera aguantando el papel del paraíso futuro.

Para quienes identificaron la “realidad” con la sumisión a una determinada interpretación de la historia, era obvio que quienes no compartían esa interpretación estaban sumidos en una oscura perplejidad, vinculada a las crisis de una clase terminal. Perspectiva ingenua, obligada a ser inquebrantablemente optimista —puesto que las contradicciones o pasos hacia atrás eran sólo accidentes momentáneos en la imparables realización del programa ideológicamente establecido—, y, como la historia ha demostrado después, incapaz de ejercer ese espíritu dialéctico que con tanta vehemencia proclamaba. O si se quiere, víctima del idealismo que esa misma corriente denunció en aras de un materialismo científico, donde el examen de las causas y los efectos no estuviese enturbiado por ninguna exigencia dogmática.

Muchas de las acusaciones de las que Buero fue objeto a lo largo de su obra se cimentaron, me parece, en esta distinta apreciación de la “realidad”, como un campo abierto a la interrogación y a la duda —como repite Buero mil veces al referirse a su teatro— frente a ese otro, “solucionista”, según el término que él emplea, donde se dan todas las respuestas. El debate sobre el “pesimismo” de sus obras y el rechazo que Buero hace del “optimismo” doctrinal es parte de esa confrontación. Porque para Buero, como nos repite explícitamente, el pesimismo —¿acaso la tragedia, por definición, desde que los griegos inventaron el término, no se apoya en una interrogación nunca satisfecha? ¿No se trata de preguntas vinculadas a la condición humana antes que a cualquier situación adversa circunstancial que puede resolver felizmente el curso del argumento?— es un sentimiento, una sabiduría, perfectamente compatible con una serie de convicciones temporales ligadas a la construcción de sociedades más justas. Sólo que hay desventuras “corregibles”, originadas en una realidad histórica “modificable”, y hay otras que descansan en razones y circunstancias ajenas a la voluntad de los seres humanos; de ambas desventuras ha de ocuparse, piensa Buero, la tragedia, por lo que es lógico que se conjuguen en ella las esperanzas históricas —o, si se quiere, políticas— con la constatación de una serie de calamidades derivadas de la existencia y la condición de los humanos.

Siguiendo por este camino, y dentro de la brevedad que me he impuesto, llegaríamos a varias conclusiones en torno al realismo de Buero:

1. El carácter ético-político del término, si nos atenemos a la exigencia de hacer de “la cuestión de la realidad el mayor deber del dramaturgo”.

2. El rechazo de toda simplificación del concepto de realidad, de manera que toda su obra, independientemente de que apareciera más o menos marcado un determinado estilo, estaría hecha de la mezcla de las dos tendencias, la realista y la simbolista, que, según algunos, eran los puntos de referencia para la división de sus obras.

3. El rechazo de todo teatro “solucionista”, de todos los dramas destinados a

Muchas de las acusaciones de las que Buero fue objeto a lo largo de su obra se cimentaron, me parece, en esta distinta apreciación de la “realidad”, como un campo abierto a la interrogación y a la duda.

Las tragedias de Buero expresarían la esperanza, a pesar de su pesimismo; es decir, conciliarían el sentimiento trágico con la solicitud de una respuesta moral y política que no falsee la realidad.

explicitar ideologías previas, en los que se daban todas las respuestas. O, dicho de otro modo, la necesidad de moverse en el ámbito de los conflictos personales —existentiales o no—, para liberar al teatro de una mera ilustración sociológica.

4. La absoluta coherencia del pensamiento revolucionario con la duda, de la racionalidad con la intuición, en un equilibrio que, en definitiva, sería una expresión de la libertad.

5. El compromiso del autor con la sociedad. La necesidad de mantener una serie de convicciones, un sentido de lo justo y de lo injusto, una actitud crítica ante el poder, eludiendo toda presencia doctrinaria. Las tragedias de Buero expresarían la esperanza, a pesar de su pesimismo; es decir, conciliarían el sentimiento trágico con la solicitud de una respuesta moral y política que no falsee la realidad, sino que exalte el valor de la conciencia humana a partir del conocimiento de la misma.

6. La pluralidad de las opciones poéticas. A las dos corrientes que algunos señalaban en su obra, en el 57 —y contra cuya división, como hemos visto, se rebelaba Buero— habría que añadir otras líneas que aparecieron con posterioridad, y, muy concretamente, la del teatro histórico, cuyo carácter épico y carácter alegórico, hizo pensar a muchos en Brecht. Sin negar —todo autor estimable se impregna del mejor o más significativo teatro de su tiempo— las posibles influencias, es obvio que Buero llegó a ese teatro a través de un camino del todo coherente, en el que siempre, o casi siempre, quiso juntar las experiencias personales con el examen de la “realidad” social. Recordemos una de las reflexiones incluidas en la citada *Poética*, afirmaba: “Cuando los problemas sociales se encarnan en conflictos singulares y en seres humanos concretos, puede haber teatro social”

La Generación Realista

En marzo del 62, en el mismo número de *Primer Acto* donde incluíamos el texto de *La camisa*, de Lauro Olmo, publicaba yo un trabajo al que di el título de “Nuestra Generación Realista”. Estaba escrito a partir de la experiencia cotidiana de un crítico teatral y reflejaba un sentimiento compar-

tido por un sector de españoles. Visto ahora, resulta un artículo titubeante e impreciso, un esbozo antes que un trabajo terminado. Pero así debía ser y así se decía en el propio trabajo, porque se trataba de apresar un fenómeno inmediato, ante el que carecíamos de la necesaria perspectiva.

Ciertamente, el término realismo —como ha recordado César Oliva en uno de sus trabajos— estaba ya en el teatro español. Y el Grupo de Teatro Realista había hecho de él su referente. Pero, precisamente, porque el término se repetía con frecuencia, y no siempre en el mismo sentido, debí pensar yo entonces que era un concepto aglutinador, en torno al cual pudiera armarse la idea de una Generación. Método, como se sabe, discutido o rechazado por muchos —entre ellos, por el propio Buero, que prefiere hablar de “promoción”, o por Sastre—, pero que, por una serie de razones vitales y sociales de la época, a mí debió de parecerme útil para designar el movimiento más vigoroso del teatro español de entonces. Al final del artículo daba las razones.

Hablaba yo de dos grandes campos, uno, correspondiente al teatro benaventino y al teatro de humor ternurista de un grupo de excelentes escritores, y otro, al que había roto esa norma. Y en el segundo señalaba hasta tres líneas: el teatro del absurdo, lo que yo llamaba un teatro literario (Alfredo Mañas, Agustín Gómez Arcos), y una Generación Realista. Mapa más que incierto pero que reflejaba, con todo el arrojo de quien ordena la inmediatez, una percepción del movimiento autoral de la época. Decía yo en el artículo:

“3. Una Generación Realista. También el término, dada su amplitud y riqueza, hay que manejarlo con un valor convencional. Hablo aquí de un realismo español de 1961. Formalmente este teatro puede ser muy distinto. Carlos Muñoz, a partir de *El tintero*, se adscribe a un tratamiento expresionista de los temas. Rodríguez Buded, tras el desgarramiento tragicómico de *La madriguera*, ha llegado al naturalismo de *El charlatán*. Rodríguez Méndez señaló en *Los inocentes de la Moncloa* un costumbrismo trascendente, en la medida en que la realidad aparecía ordenada según propó-



sitos críticos. Ahora Lauro Olmo vuelve al cuadro realista, profundizando en la temática seleccionada. Cualquier semejanza con el sainete acostumbrado es pura coincidencia. Aquí el pueblo no es un sujeto estético, sino un sujeto trágico, sometido a unos condicionamientos económicos, que no sale precisamente a divertirnos”.

Imposible esbozar el marco de este movimiento sin pensar en *Historia de una escalera*, de Buero, que sería el título inaugural. Una obra que algunos consideraron de un “realismo directo” —como nos recuerda el propio Buero en el artículo del 57, parcialmente transcrito al comienzo de este trabajo—, algo así como un teatro fotográfico, cuando, en la intención del autor, no lo era en absoluto. Es cierto que determinados elementos del argumento y el modo de incluir el paso de la guerra civil en la historia de sus personajes otorgaban a la obra una clara conexión crítica con la imagen oficial de la España del momento, pero el valor último del drama no se conformaba con eso, y en la obra aparecía ya esa “mezcla” —aquí estaban, nada menos, que las huellas de Unamuno— de la que habló Buero al examinar en el 57 cuanto había escrito hasta entonces.

La palabra realismo quizá no fue buena. Porque si, en su día, nadie redujo el término a una dimensión formal —como es sabido, el GTR prefirió *El tintero* a *La camisa*, cuando la obra de Lauro respondía mucho más que la de Muñoz a los cánones tradicionales del realismo—, pasado el tiempo fue interpretada como la asignación de un estilo. Y a la Generación Realista se opuso sistemáticamente el Nuevo Teatro Español, imaginando que los autores de este movimiento habían roto con el patrón “realista” de sus antecesores. De ahí se derivaron una serie de simplificaciones que enturbiaron la comprensión tanto de un movimiento como del otro, pues existiendo diferencias dictadas por el cambio de las circunstancias sociales españolas y la dinámica permanente del teatro, lo cierto es que fueron respuestas poéticamente dispares e igualmente dictadas desde ese compromiso ético-político con la sociedad española al que muchos dimos el nombre de “realismo”, cuyo gran maestro había sido precisamente Antonio Buero Vallejo.

No sé donde leí que también Brecht dio a la palabra realismo durante mucho tiempo el mismo valor “sustancial”, y no formal, que le dimos nosotros. Y así lo hizo también Alfonso Sastre, a tenor de lo que él y José María de Quinto programaron en el GTR, aunque, posteriormente, según me dijo Alfonso en un reciente encuentro, prefería ahora devolverle a la palabra su significado estético, sin olvidar por ello todas las connotaciones ideológicas de las que el término fue portador en la historia de Europa.

La clasificación formal de las obras de arte está condenada casi siempre al fracaso. Son recursos primarios para nombrar y abarcar lo que es ambiguo, variable e incierto. Pero en términos históricos, a la hora de entender la dinámica del tiempo en que se vive, a veces son necesarias y clarificadoras. Yo creo que ese fue el valor del término en aquella época. Hoy la situación es distinta, pero, en el fondo, con otras palabras y en otros términos, quizá haya vuelto a cobrar fuerza la pregunta que entonces muchos nos hacíamos: si el teatro es una expresión endogámica, que vive de su pasado y de la historia del arte, o si el teatro debe bajar a la calle, con toda la memoria estética que se quiera, con todas las angustias y soledades autorales que sean del caso, pero atento a la “realidad” de sus destinatarios, sin encerrarse en el cuartucho de los especialistas, ni imaginar lectores o espectadores numéricamente minimalistas, sino dispuesto a buscar ese equilibrio del que hablaba Buero, que no es ni sociología ni laberinto individual, sino un modo personal de vivir en la comunidad.

En el 68, en un trabajo que titulé “Un teatro abierto”, escribía:

“Ningún escapismo en el realismo de Buero, que ha comprendido, en la misma hora en que rompía nuestro teatro de los años 40, que el neorrealismo era insuficiente. El que casi treinta años después, dentro de su evolución, siga defendiendo sus ideas primeras, ahora aceptadas por la mayor parte de la crítica, da testimonio —al margen de la mayor o menor calidad de cada una de sus obras concretas— de la lucidez de Buero y de su carácter de autor “adelantado” dentro del teatro español de nuestro tiempo”. ■

La palabra realismo quizá no fue buena. Porque si, en su día, nadie redujo el término a una dimensión formal, pasado el tiempo fue interpretada como la asignación de un estilo.



Cartel de *Hoy es fiesta*, en la taquilla del Teatro María Guerrero, Madrid. 1956.

Foto: Gyenes.