

Eastern Kentucky University

## Encompass

---

Languages, Cultures, and Humanities Faculty  
and Staff Research

Languages, Cultures, and Humanities

---

4-1-2011

### Mitificar Con Los Escombros de Las Desmitificaciones

Marianella P. Machado

Eastern Kentucky University, [marianella.machado@eku.edu](mailto:marianella.machado@eku.edu)

Follow this and additional works at: [https://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch](https://encompass.eku.edu/flh_fsresearch)



Part of the [Composition Commons](#), [Education Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

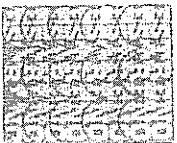
#### Recommended Citation

Machado, Marianella P., "Mitificar Con Los Escombros de Las Desmitificaciones" (2011). *Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research*. 8.

[https://encompass.eku.edu/flh\\_fsresearch/8](https://encompass.eku.edu/flh_fsresearch/8)

This Article is brought to you for free and open access by the Languages, Cultures, and Humanities at Encompass. It has been accepted for inclusion in Languages, Cultures, and Humanities Faculty and Staff Research by an authorized administrator of Encompass. For more information, please contact [Linda.Sizemore@eku.edu](mailto:Linda.Sizemore@eku.edu).

*In Memoriam,*  
Ricardo Doménech



*Directora*  
**Lourdes Bueno** Austin College

*Subdirectora*

**John Gabriele** College of Wooster

*Directora de reseñas*

**Candace Leonard** Wake Forest University

Revista semestral de teatro español contemporáneo/  
A Biannual Journal of Contemporary Spanish Theater

<http://www.austincollege.edu/academic/department/estrenoprimavera/index.html>

## INDICE

<i>Consejo de redacción</i>	
Komla Aggor Texas Christian University	2
Hazel Cazoria University of Dallas	26
Eileen Doll Loyola University	
Antonio Fernandez Insuela Univ. de Oriado	
Martha Halsey Penn State	29
Carolyn Harris Western Michigan University	
Polly Hodge Chapman University	42
Marion P. Holt City University of New York	
Anita Johnson Colgate University	
Robert Lima State College	57
Linda Materna Rider University	
Patricia W. O'Connor University of Cincinnati	
Mariano de Paco Universidad de Murcia	72
Eduardo Perez Rasilla Univ. Carlos III, Madrid	
José Manuel Reyes Hanover College	88
Virtudes Serrano Universidad de Murcia	
Francisco Torres Monreal Univ. de Murcia	
Ma. Francisca Vilches de Fritos CSIC, Madrid	101
Jennifer Zachman St. Mary's College	
<i>Estreno</i> invita la colaboración de sus lectores	
Los artículos que publicamos pasan por el riguroso	
proceso de evaluación de las revistas académicas	
norteamericanas. Los manuscritos (en español o inglés),	
según el formato MLA, deben enviarse por e-mail a	
<a href="mailto:lbuena@austincollege.edu">lbuena@austincollege.edu</a>	
Suscripción anual	\$40
institución	\$40
individuo	\$30
número suelta	\$18
Cover design: Jeffrey Ends	
ISSN 0097-8663	
© COPYRIGHT BY ESTRENO 2010	
CML Dept. at Austin College Sherman, TX 75090	
Fotocomposición en talleres AI Printing	
203 East Houston, Sherman, TX 75090	

“MITIFICAR CON LOS ESCOMBROS  
DE LAS DESMITIFICACIONES”

Marianella Machado  
*Eastern Kentucky University*

En el otoño de 1996, asistí a un seminario sobre Antonio Buero Vallejo, dictado por Patricia O'Connor en la Universidad de Cincinnati. Al final de una de las sesiones del seminario, O'Connor me dio un ejemplar de *Mito: libro para una ópera*, obra escrita por Buero en 1967. O'Connor quería saber mi opinión como compositora musical, acerca de dicha obra, ya que le parecía extraño que aunque fue encargada como libreto de ópera por el compositor español, Cristóbal Halffter, *Mito* no se había representado musicalmente. De hecho, la pieza todavía no ha sido estrenada como ópera.

*Mito* es una tragedia que se lleva a cabo detrás de un escenario durante el lapso de tiempo que separa dos ejecuciones de una supuesta ópera llamada *Don Quijote*. Es así que *Mito* comienza en el momento en que dicha ópera acaba de terminar, y concluye con el llamado del director a los cantantes, para dar comienzo a la segunda presentación de *Don Quijote*. Inmediatamente después que la primera ejecución de *Don Quijote* finaliza, los cantantes, detrás del escenario, celebran el éxito de la función y el reconocimiento que hizo el presidente del país a Rodolfo, el cantante que hace de Don Quijote en dicha ópera. Eloy, otro cantante que en el pasado había sido muy famoso, es ahora un idealista y cree recibir mensajes musicales en una bacia de barbero la cual usa a manera de yelmo. Tales mensajes, presuntamente, provienen de seres extraterrestres que viven secretamente infiltrados en nuestro ambiente y cuyo propósito es traer la paz al mundo para salvar a la humanidad del horror de la guerra.

Eloy secretamente cree que su amada, Marta, es uno de estos seres extraterrestres. Eloy le revela tal secreto a Simón, el cual simbólicamente

representa a Sancho Panza en *Mito*. A causa de celos profesionales, se establece un antagonismo entre Rodolfo y Eloy, lo cual provoca cierto conflicto entre Eloy y el resto del elenco. Por un descuido de Simón, Rodolfo se entera del secreto de Eloy. Esto se vuelve mucho más grave cuando Rodolfo y otro cantante, Apolinar, contrarios al idealismo de Eloy, deciden hacerle una broma de mal gusto a Eloy, para burlarse de sus ideas acerca de la supuesta ayuda que los extraterrestres procuran.

Otro de los personajes del elenco de *Mito* es Pedro. Él y Rodolfo se disfrazan de habitantes de Júpiter, y capturan a Eloy y a Simón, les vendan los ojos y haciendo uso de efectos especiales, logran hacerles creer que han sido raptados a otro planeta, en una nave espacial. Eloy, al darse cuenta del engaño y la burla que le han hecho sus colegas, se enoja, cae en una honda depresión y se retira a su camerino, en donde se queda dormido. Simultáneamente a esa situación, Ismael, un perseguido político y viejo amigo de Eloy, se encuentra refugiado en el camerino de Eloy para esconderse de la policía que le quiere apresar.

A la mañana siguiente, aparece la policía en busca de Ismael y se desata una trifulca para coger al fugitivo. La policía, dispara a un hombre de barba y gafas que corre entre los asientos del teatro al mismo tiempo en que Ismael sale del cuarto y se entrega. Entonces la policía se da cuenta de que por equivocación, había matado a Eloy, quien se había disfrazado de Ismael para protegerle de sus perseguidores. Para encubrir el error, la policía coloca una pistola en las manos del cadáver, justificando así el haberle matado.

Luego, Marta y Simón retiran el cadáver de Eloy mientras escuchan la voz del director que ordena al elenco prepararse para la próxima ejecución de *Don Quijote*. *Mito* termina cuando dicha ópera, va a comenzar su segunda función.

Después de haber hecho una lectura cuidadosa, considero que *Mito* como libreto de ópera, es una obra difícil de representar musicalmente; ya que presenta grandes desafíos para el compositor/a. Por una parte, el texto está lleno de diálogos muy extensos y continuados; y por otra, Buero, al dar

tantas indicaciones musicales en sus acotaciones, deja al compositor/a un margen de libertad muy estrecho.

Al saber mi opinión sobre *Mito*, O'Connor se comunicó telefónicamente con Buero para contarle lo que yo había dicho sobre esta obra. Para mi satisfacción, el dramaturgo me dio la razón. Mi opinión coincidía con la de Cristóbal Halffter. También, durante esa conversación telefónica, Buero reveló otros detalles importantes en torno a dicho libreto: Halffter quería que Buero escribiera una ópera basada en la novela, *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, y que dicha ópera pudiera situarse al mismo nivel de universalidad que la ópera *Don Giovanni* de Mozart (libreto basado en otro clásico de la literatura española, *Don Juan*). Lamentablemente, presuntas discrepancias entre Halffter y Buero en torno al libreto abortaron la realización de *Mito* como ópera.

La lectura de *Mito* despertó en mí el deseo de encontrar una manera de musicalizar ese libreto, la cual respetara lo más fielmente posible las indicaciones de su autor y al mismo tiempo pudiera superar los obstáculos que a nivel de composición musical presenta esta obra. Por tal razón en este artículo propongo un esquema provisional que pudiera servir de guía para la composición musical de *Mito*. Dicho esquema responde a dos necesidades principales: la primera, expresar musicalmente la relación título-contenido-forma en esta obra. La otra, dividir el libreto en varias partes y sub-partes, sin añadir ni quitar nada al texto original, con el propósito de lograr la fluidez y duración apropiadas para esta ópera. Aunque de hecho, para otro/a compositor/a pudieran existir otras necesidades expresivas y técnicas acerca de *Mito*, las dos señaladas anteriormente son suficientes para hacerse una idea de lo mínimo que se pudiera tomar en cuenta en la creación de la música para *Mito*.

Al igual que en otras obras de Buero (tales como *Historia de una escalera*, *El tragaluz* y *Las Meninas*), en *Mito* existe una relación entre el título y el argumento de la pieza. En la siguiente cita, tomada del artículo, “Del Quijotismo al ‘mito’ de los platillos volantes” podemos observar una

motivación importante para la selección del título de esta obra:

Ante la insistencia, ya casi rutinaria, con que se viene invocando la actitud desmitificadora como la única plausible en un teatro que se pretenda acorde con la realidad del mundo de hoy, suelo reiterar, desde hace tiempo el papel positivo de lo mítico. . . Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad --- y el hallazgo --- del arte consiste en volver a mitificar, de modo más real, con los escombros de las desmitificaciones. (Buero Vallejo 73-4)

¿Qué es lo que Buero quiere mitificar en *Mito*? ¿Cuáles son esos “escombros de las desmitificaciones” a las que él se refiere en esta obra? Las respuestas a estas preguntas me llevan, primeramente, a revisar la definición de mito. Si bien tradicionalmente los mitos “are stories that continue to engage the imagination of a society over a long period of time.” (Martin, 1); también es cierto que como estructura, “el mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias.” (Eliade, 18). Por otra parte, las fuerzas que han impulsado a los seres humanos en la creación de mitos han oscilado entre la búsqueda del origen de las cosas y el fin o propósito de las mismas. Es más, la inminencia de la muerte así como la necesidad de crear orden y sentido en la vida nos ha llevado a lo largo de la historia, a mitificar cuanto sea necesario para darle una estructura simbólica a la sociedad. En otras palabras:

In every one of the mythological systems that in the long course of history and prehistory have been propagated in the various zones and quarters of this earth, these two fundamental realizations --- of the inevitability of individual death and the endurance of the social order --- have been combined symbolically and constitute the nuclear structuring force of the rites and, thereby, the society. (Campbell, 22)

A la luz de las citas anteriores podemos observar que en *Mito* los símbolos edifican la estructura de la obra. Buero, mediante el uso de símbolos, yuxtapone dos planos, uno conocido, la novela *Don Quijote*, y el otro desconocido, la historia desarrollada en *Mito*.

*Mito* está lleno de símbolos polisémicos y entrecruzados. Buero alude simbólicamente a la historia de *Don Quijote* (plano conocido por los espectadores) como elemento intertextual y meta-teatral para la creación de la estructura dramática e ideológica de la pieza. La historia de *Don Quijote* aparece doblemente aludida. La meta-teatralidad funciona como marco estructural en la pieza tanto a nivel semántico como a nivel de técnica teatral. La condición de representar *Don Quijote* como una ópera, al principio y al final de *Mito*, nos remite a la imagen ancestral del tiempo circular, la imagen mítica de la serpiente que se muerde la cola. Dicha condición otorga gran unidad a la pieza como composición y, simultáneamente, facilita la ubicación de los espectadores en el contexto ideológico de la obra.

Por otra parte, el plano desconocido que se yuxtapona a la historia de *Don Quijote* se refiere a la historia misma de *Mito*, la cual incluye una enorme cantidad de personajes, tales como: seis voces, seis visitantes, cinco policías, seis tramoyistas, diversos cantantes y el público. Entre los más importantes personajes destacan Eloy, Marta, Simón, Rodolfo, Apolinar e Ismael. Además, este plano de la historia, también se basa en personajes de la obra de Cervantes, específicamente, Quijote (Eloy), Sancho Panza (Simón) y Dulcinea (Marta). La yuxtaposición de dichos planos: uno conocido (*Don Quijote*) y otro por conocer (*Mito*), propicia un sistema de comunicación a manera de diálogo de símbolos, en donde los mismos funcionan como elementos mitificadores. De hecho, “el símbolo tiene una importancia extraordinaria en las obras de Antonio Buero Vallejo, al extremo de que se encuentra en todas ellas, teniendo entre sus funciones principales la de dar *tangibilidad*, corporeidad, a los conflictos y temas de las piezas” (Cortina, 59).

Aunque la idea mitificadora del “eterno retorno” ha estado siempre presente a lo largo de la historia de la humanidad en todas las culturas, en *Mito*, por medio de símbolos, se convierte en ironía: el principio no es tal, sino la continuación de algo que ya conocemos --- los escombros --- y de lo

cuál no nos podremos escapar, y por otra parte, el ideal que animó nuestras vidas en un momento dado y sembró esperanzas para comenzar una vida nueva, se termina y su retorno no existe sino en apariencia. Eso lo ilustra el hecho de que *Mito* comienza cuando la representación de una supuesta ópera, *Don Quijote* ha terminado y finaliza cuando esa misma ópera comienza de nuevo.

Para expresar musicalmente la relación título-contenido-forma en *Mito*, Buero crea una estructura clara y bien articulada en donde la idea del eterno retorno se lleva a cabo por una sugerida forma musical, A B B' A'. Se pudiera decir que la parte A abarca desde el comienzo de la pieza hasta el final del diálogo entre Eloy e Ismael (página 45 del libreto). La parte B se extiende desde el momento en que Apolinar y Rodolfo traman hacer una broma a Eloy, hasta el final del primer acto. La parte B' comienza con el inicio del segundo acto hasta el momento en que Eloy se retira a su camerino. Finalmente, la parte A' contiene el climax de la obra, y se desarrolla desde la escena de la persecución y la muerte de Eloy, y termina con la reposición de la ópera *Don Quijote*.

Por otra parte, el anteriormente mencionado diálogo de símbolos se desarrolla dentro de un espacio “mítico” en donde el pasado, el presente y el futuro no están delimitados. “Our mythology now, therefore, is to be of infinite space and its light, which is without as well as within.” (Campbell, 266). En otras palabras, el espacio dramático de *Mito* se extiende “virtualmente” dentro y fuera de nuestra historia y de nuestra imaginación; debido a que el autor mediante la yuxtaposición simbólica de esos dos planos mencionados anteriormente, nos inserta dentro de un espacio mítico nuevo que abarca nuestro mundo exterior (las historias pasada, contemporánea y supuestamente, futura de la sociedad) como nuestro mundo interior (nuestra mente, nuestros sueños e ideales como seres humanos).

Además de la obvia referencia a *Don Quijote*, también encontramos intertextualidad con otras obras de Buero y, en cierto modo, con la Biblia.

En “todas las obras de Buero Vallejo puede verse un marcado contraste, bien entre dos personajes, bien entre uno o más personajes con todo el grupo.” (Cortina, 94). La confrontación de una concepción idealista con otra realista que vemos en *Mito* es la misma visión del mundo que tiene Buero en muchas de sus otras piezas teatrales, tales como *Historia de una escalera*, *El tragaluz*, y *Las meninas*, entre otras. Existe una actitud pesimista ante el presente, la cual se tiene que enfrentar a un futuro utópico. Para el autor, la salvación del mundo no pareciera estar ni en este espacio ni en este tiempo en los que vivimos. Por ejemplo, la dualidad ideológica, utopía vs realidad que se observa mediante los personajes de Eloy e Ismael respectivamente, nos remite al tratamiento similar que hace Buero de los personajes, Mario y Vicente en *El tragaluz*.

También es posible observar una alusión subliminal a personajes tomados de la Biblia; por ejemplo: Marta aparece como la personificación de la bondad, la humildad y la voluntad de servicio característicos de Marta, la hermana de Lázaro. Otro ejemplo es Simón, cuya actuación en la obra nos remite al Simón Cirineo de la Pasión de Cristo; ya que simbólicamente este personaje sufre al lado de Eloy la burla que les hizo Rodolfo. En mi opinión esa referencia subliminal a personajes bíblicos es una forma con la cual Buero le hace ver al espectador/a ciertos arquetipos heredados del Cristianismo y que hasta cierto punto, forman parte de nuestro imaginario mítico occidental.

El subtítulo de la obra, *libro para una ópera*, nos muestra que el autor ha concebido esta pieza para que fuera representada como una ópera, en donde el desarrollo de la acción dramática requiere una integración cabal y compleja del texto, la música, la escenografía y el drama. Más aun, es necesario que dichos aspectos se sustenten mutuamente, en la creación de la estructura simbólica de una ópera. Con relación a ese aspecto, Robert Donington, en su libro *Opera and Its Symbols*, dice lo siguiente:

Words can obviously be symbolical; music in my opinion, also.

staging has possibilities which today are better relished than understood. But in opera it is the partnership of these different components which counts and they do need to blend together as a manner of intrinsic style. In this partnership, words are the most articulate component, music the most expressive, and staging the most localizing (9)

En *Mito*, hay un asombroso equilibrio de los componentes que se mencionan en la cita anterior. El texto, la teatralidad y lo que Buero mediante sus acotaciones sugiere sobre la música, han sido meticulosamente estructurados. Es más, como libretista de ópera, Buero encaja justamente en la descripción que hace Patrick Smith en su libro *A Historical Study of the Opera Libretto*, acerca de lo que es un buen libretista:

The librettist (. . .) cannot be considered merely a wordsmith stringing out lines of mellifluous verse: he is at once a dramatist, a creator of word, verse situation, scene, and character and --- this is of vital importance --- an artist who, by mean of his professional training as a poet or dramatist, can often visualize the work as a totality more accurately than the composer. This totality includes not only the “story” but also the means by which that story will be most effectively presented on stage both organizationally and scenically (xi)

Ciertamente, Buero presenta todos los elementos de *Mito* como una “totalidad” en donde incluye detalles referentes no sólo al texto dramático sino también a la música, la escenografía, el vestuario, etc. De hecho, la concepción de *Mito* como ópera intenta ser una experiencia musical, dramática y sobre todo visual ya que,

el teatro configura una experiencia plástica. Por encima del libro, al margen de la vida que los intérpretes desenvuelven en el tablado ajustada a mayor o menor imaginación del autor, hay formas que se desplazan, que actúan, que presentan distintos contornos según la luz actúe, sobre ellas, que deben ser consideradas como unidad en lo particular y como partes de un todo en el que el autor ha comprometido su potencial creador y en el que el director compromete su sentido de ordenamiento. Es así como la escena vale dos veces: como resultado de algo preestablecido (autor-director) y como logro estético (subjetividad de las imágenes) (Bonome, 6).



Lo expuesto en la cita anterior se observa en una gran parte de las obras de Buero, pero con mayor claridad en *Mito*, ya que el autor describe detalladamente cada una de sus escenas como si se tratara de una pintura. Por ejemplo, las descripciones que aparecen en las acotaciones, "la bombilla roja del escotillon se apaga lentamente. Frias tonalidades ondulantes se inician en el telón del fondo..." (34) y también, "En el telón del fondo se proyecta una vieja y sumtuosa decoración palatina al estilo de las óperas del siglo XIX..." (51)

Buero al querer controlar todos los detalles, deja al compositor/a musical un margen de decisión muy estrecho. Además, existen aspectos de tipo práctico que deben ser tenidos en cuenta para la ejecución musical de la pieza, tales como la distribución del texto, la duración de la pieza y la realización de efectos especiales.

El libreto de *Mito* sugiere una notable variedad de recursos musicales tanto de técnica como de estilo, tales como pasajes que requieran la utilización de efectos especiales, sonidos electrónicos y recursos audiovisuales, y con los cuales el autor crea ese ambiente "extra-terrestre" al que alude una sección de la obra. Por otra parte, Buero da indicaciones específicas acerca de cambios repentinos de ritmo, tempo y carácter musical. Por ejemplo, "al estilo de las óperas del siglo XIX. La música se vuelve tonal y romántica" (51). Otros ejemplos: "repentino contraste musical" (88) y "el ritmo musical se torna rápido, sincopado y nervioso" (98). Esta exigencia de Buero en cuanto a la concepción musical nos hace ver su intención de que la música refleje la complejidad y la profundidad de la trama y que se coloque al mismo nivel del texto para reforzar la misión mitificadora de la pieza.

Además, podemos observar que en varias de sus acotaciones, Buero menciona la música de las óperas del siglo XIX, específicamente, las obras de Richard Wagner, como modelo a seguir en la concepción musical de *Mito*. Eso nos hace suponer que el autor ha querido darle a esta obra una dimensión expresiva que estuviera a la altura de las óperas de Wagner. De

ahí que, además de los efectos especiales, Buero haga sugerencias musicales como si estuviera componiendo una obra musical orquestada de gran envergadura, al estilo wagneriano; y así, le crea al espectador la sensación de estar en otro mundo. En este sentido se podría cotejar *Mito* con lo que Abbate opina sobre la ópera *Parisfal*, de Wagner: "If the musical effect is not registering the drama onstage, then maybe it is registering something else entirely, the listener's position within another world, the one constructed by music" (Abbate, 141).

Desde el punto de vista de la estructura, el texto debe trabajarse musicalmente, no solamente siguiendo las indicaciones del dramaturgo en cuanto a la distribución de las partes musicales y las partes habladas, sino que también deben tomarse en cuenta detalles concernientes a la ejecución musical. Aun cuando la pieza está escrita en dos partes sin subdivisiones, para el compositor/a será más conveniente y práctico dividir el texto en porciones más cortas para facilitar de ese modo, tanto la fluidez de la obra como el trabajo de ensayos para la orquesta y los cantantes. Indudablemente, este libreto, como tal, está muy bien engranado, y para resaltar la concepción orgánica de la obra se debería seguir fielmente las indicaciones que hace el autor en las acotaciones. No obstante, de ser así, las proporciones de la obra se verían enormemente aumentadas, no solamente en cuanto al montaje dramático-espacial sino también en relación a la duración del espectáculo. Como obra dramática, *Mito* tiene una duración aproximada de dos horas; pero como ópera, podría durar más de tres horas.

El siguiente diagrama es un esquema provisional de la disposición que a nivel formal podría crearse para lograr un equilibrio entre el libreto y la música. Tanto las partes cantadas como orquestales de la obra están basadas en seis temas expuestos en la obertura de la ópera. A medida que transcurre la obra, dichos temas aparecen desarrollados para sustentar la trama, realzar la expresión dramática del libreto y contribuir a la unidad de la composición:



## PRIMERA PARTE:

Libreto:

Música:

P 7-12 Representación de Don Quijote.  
Burla a EloySección A: Temas musicales:  
a), b), c), d), e), & f)P 27-34 Eloy habla a Simón sobre los  
extra-terrestres. La bacía.

Desarrollo del tema a)

P 34-39 Eloy y los visitantes. Marta.

Música "espacial"  
sobre tema a)

P 39-45 Eloy e Ismael

Dúo cantado basado en  
el tema b)P 45-53 Rodolfo y Apolinar traman  
una burla a Eloy. Se propanan  
con las mujeres. Teresina está  
celosa.Sección B: Cantando con  
mezcla de estilo romántico  
(s. XIX), con el tema de Eloy  
sobre el tema c)P 53-67 "Es la pedagogía": Eloy expone  
su teoría de los extra-terrestresContinúa tema Eloy, sobre  
el tema c)

## SEGUNDA PARTE:

Libreto:

Música:

P 68-81 Eloy y Simón son engañados  
por sus antagonistasSección B: Coros  
y danzas sobre el tema d)

P 82-95 El desengaño y soledad de Eloy

Aria triste sobre el tema e)

P 96-97 Se retoma la presentación de la  
obra en el escenario. Eloy se  
queda dormido.Sección A: Instrumental  
cantada con otro desarrollo  
del tema de Eloy; sobre  
tema e)P 98-114 Escena del perseguido. Muerte  
de Eloy. Comienza la función de  
esta obra.Coros y danzas sobre el  
tema f). Con una especie  
de coda para recapitular la  
música de la obra en su  
comienzo.

Este esquema facilita la visualización de la pieza, no solamente en cuanto a su forma sino también en cuanto a su contenido. Si se llegara a seguir el formato de este diagrama, se podría realizar una ejecución de la obra que no sobrepasaría un total de dos horas y media de duración.

A manera de conclusión podemos señalar que a través de este análisis hemos visto cómo los recursos empleados por el autor están organizados dentro de una estructural meta-teatral, la cual alcanza un equilibrio perfecto entre variedad y unidad, y le otorga a la obra símbolos de intención mitificadora. Además, con dicha estructura Buero crea un espacio semántico en donde los espectadores pueden situarse y verse a sí mismos reflejados dentro del contexto ideológico de la pieza.

*Mito* no se limita a ser un libreto en donde se pretende dar una versión moderna de *Don Quijote*. En este texto, el autor va mucho más allá en su trabajo como dramaturgo. Tal como lo expresa Patricia O'Connor en su libro *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*:

La misión quijotesca de Buero de descifrar los últimos misterios de la existencia en general y del ser humano en particular está emparentada, como él mismo afirma, con la investigación de su propia naturaleza contradictoria. (61).

Buero, mediante un discurso muy intrincado de elementos intertextuales y símbolos, nos ofrece una visión mitificada del mundo a manera de tragedia abierta en la cual la imaginación, los sueños y el idealismo determinan el curso de la vida.

## OBRAS CITADAS

Abbate, Carolyn. *In Search of Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Bonome, Rodrigo. *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Buero Vallejo, Antonio. *Mito: libro para una ópera*. Madrid: Escelecer, 1968.

“Del Quijotismo al ‘mito’ de los platillos

- volantes.” *Primer Acto* (nov-dic). 1968.
- Campbell, Joseph. *Myths to Live By*. New York: Penguin Group, 1973.
- Cortina, José Ramón. *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Donington, Robert. *Opera & Its Symbols*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- Halsey, Martha. *Antonio Buero Vallejo*. New York: Twayne Publishers, 1973.
- 1973.
- Iglesias Feijoo, Luis & Paco, Mariano de. *Antonio Buero Vallejo, Obra Completa*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Martin, Richard. *Myths of Ancient Greeks*. New York: Penguin Group, 2003.
- O'Connor, Patricia. *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- Puente Samaniego, Pilar de la. *A. Buero Vallejo, proceso a la historia de España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.
- Smith, Patrick. *A Historical Study of the Opera Libretto*. New York: Schirmer Books, 1970.