

La Mort et le Bûcheron

Le dos chargé de bois et le corps tout en eau,
 Un pauvre bûcheron, dans l'extrême vieillesse,
 Marchait en haletant de peine et de détresse.
 Enfin, las de souffrir, jetant son fardeau,
 Plutôt que de s'en voir accablé de nouveau,
 Il souhaite la Mort, et cent fois il l'appelle.
 La Mort vint à la fin. «Que veux-tu?» cria-t-elle.
 «Qui? Moi!», dit-il alors, prompt à se corriger,
 «Que tu m'aides à me charger.»

Poésies diverses, 1670

Une fable dont la morale a été beaucoup critiquée est celle-ci:

La cigale et la fourmi

La cigale ayant chanté
 Tout l'été
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue:
 Pas un seul petit morceau
 De mouche ou de vermisseau.
 Elle alla crier famine
 Chez la fourmi sa voisine,
 La priant de lui prêter
 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle:
 «Je vous paierai,» lui dit-elle,
 «Avant l'août, foi d'animal,
 intérêt et principal.»
 La fourmi n'est pas prêteuse,
 C'est là son moindre défaut:
 «Que faisiez-vous au temps chaud?»
 Dit-elle à cette empreunteuse. –
 «Nuit et jour, à tout venant
 Je chantais, ne vous déplaie.»
 «Vous chantiez? J'en suis fort aise,
 Eh bien, dansez maintenant.»

Jean Anouilh (1910-91) s'est amusé à refaire la fable de cette manière:

La cigale ayant chanté
 Tout l'été
 Dans maints casinos, maintes boîtes,
 Se trouva fort bien pourvue
 Quand la bise fut venue
 Elle en avait à gauche, elle en avait à droite
 Dans plusieurs établissements.
 Restait à assurer un fécond placement.

1962

Pour La Fontaine, comme pour tous les classiques français, l'invention n'est pas dans la matière, mais dans la manière.

NELSON GONZALEZ ORTEGA

Teatro contemporáneo

Teatro y sociedad en Hispanoamérica: *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún

Nelson González Ortega analizará aquí uno de los dramaturgos argentinos Osvaldo Dragún's obra más importante, *Historias para ser contadas*, de 1957, que se conecta con la tradición del teatro argentino y el absurdo dramático. Dragún's obra se basa en la tradición del teatro argentino y el absurdo dramático. Dragún's obra se basa en la tradición del teatro argentino y el absurdo dramático. Dragún's obra se basa en la tradición del teatro argentino y el absurdo dramático.

El teatro hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX se distingue, en gran medida, por la actitud de crítica social que articulan los autores en sus textos dramáticos. Los dramaturgos argentinos Carlos Gorostiza, Agustín Cuzani y Osvaldo Dragún, en sus respectivas obras *El puente* (1949), *El centroforward murió al amanecer* (1955) e *Historias para ser contadas* (1957), emplearon completamente la dramaturgia hispanoamericana contemporánea. Los dramas más conocidos de estos dramaturgos aparecieron después de la dictadura de Juan Perón (1946-1955). Uso el término "drama" para referirme al texto escrito y "teatro" para referirme a la puesta en escena de dicho texto.

El teatro de Dragún puede considerarse como simiente del teatro hispanoamericano contemporáneo por su intención explícita de re-inventar las estructuras dramáticas tradicionales y nacionales, por su adaptación de técnicas experimentales del teatro de *avant garde* europeo, por su planteo de conflictos de clase social y por su deseo de hacer que el espectador latinoamericano tome conciencia de la deshumanización del hombre en el medio urbano. Dado que Dragún, en *Historias para ser contadas*, epitomiza estas innovaciones técnicas y preocupaciones ideológicas, en el presente artículo estudio dicho drama a partir de las siguientes consideraciones básicas: a) En las *Historias* de Dragún, la incorporación de elementos dramáticos provenientes de la *commedia dell'arte* (i.e., la pantomima) facilita la comunicación eficaz del mensaje ideológico del dramaturgo, el cual no es otro que la denuncia de la situación alienante del hombre en la sociedad actual latinoamericana; b) El empleo en este drama de elementos del teatro brechtiano (i.e., el desdoblamiento del actor en personaje y la técnica de la extrañeza o distanciamiento para crear un *Verfremdungseffekt*) contribuye a la destrucción en la mente del espectador de la ilusión dramática. El armazón dramático brechtiano de las *Historias* impide la emergencia de sentimientos de

identificación y catarsis en el espectador, logrando así dirigir su atención al tema fundamental del drama: la deshumanización y la cosificación del hombre en las sociedades materialistas urbanas; c) Por medio del empleo de elementos estructurales del teatro del absurdo (i.e., el lenguaje como instrumento de incomunicación) y del uso del humor (la ironía, la farsa y la sátira), Dragún distorsiona grotescamente la realidad para cuestionar la relación socio-económica que media entre el individuo y la sociedad post-peronista argentina y, por extensión, entre el individuo y la sociedad urbana semi-capitalista latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Historias para ser contadas consta de "un prólogo para ser contado" y tres narraciones dramáticas breves: "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres"; "Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica de Africa del Sur" e "Historia del hombre que se convirtió en perro". La acción de los dramas pasa en Buenos Aires y el argumento es narrado y puesto en escena por cuatro actores que se desdoblan en personajes para presentar su propia versión o justificación de los eventos que dramatizan. Es decir, las *Historias* que critican las relaciones socio-laborales existentes en sociedades semi-capitalistas latinoamericanas de economía dependiente.

Ya desde el prólogo los actores de las *Historias para ser contadas* evocan explícitamente la comedia italiana: "La comedia italiana era otra cosa / Tal vez fuese aquella época de rosas" (*Historias para ser contadas*. Buenos Aires: Ediciones Pampa y Cielo, 1975: 55. En las citas posteriores doy sólo el número de la página entre paréntesis). De hecho, los actores se muestran plenamente conscientes del papel dramático que desempeñan como "juglares modernos":

*¡Público de la plaza, buenas noches!
Somos los nuevos comediantes,
cuatro actores que van de pueblo en pueblo
que van de plaza en plaza (55)*

Asimismo, en el prólogo, los actores anuncian y enuncian su certeza de que ellos dependen de los espectadores para poder existir dramáticamente: "Nosotros existimos / porque existen ustedes" (56). Se puntualiza así la relación dialéctica que se da en el teatro de Dragún entre actores y espectadores.

En el primer drama, "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres", se presenta la historia de un vendedor ambulante que mientras trabaja se le hincha la cara a causa de un flemón. Desesperado por el dolor de muela, descubre que él está solo en su dolor y que nadie lo compadece: su mujer lo obliga a ir a trabajar con la cara hinchada porque sólo le interesa el dinero que él pueda producir con su trabajo; el dentista no hace nada para calmarle el dolor sino que despiadadamente le cobra más de lo que el vendedor le puede pagar y, finalmente, los peatones pasan sin mirarlo cuando él se

queja de dolor, poco antes de morir en la calle.

Como se sabe, los elementos dramáticos de que se vale el teatro épico son numerosos y se pueden adaptar a diferentes situaciones escénicas. Dragún, en su "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres", emplea sólo algunos. Por ejemplo, usa frases cortas, diálogos ágiles y repetición de sentencias ejemplares con el fin de asociar el teatro con la realidad social de los espectadores:

ACTOR 1° -Y para comenzar vamos a contarles la historia...
ACTOR 2° -... de un flemón...
ACTOR 2° -... una mujer...
ACTRIZ -... Y dos hombres.
ACTOR 2° -No piensen que nunca sucedió.
ACTRIZ -Y si lo piensan...
ACTOR 1° -Piensen también que si no sucedió...
TODOS. -Les puede suceder muy pronto. (58)

La alusión de que lo que les sucede a los personajes-actores en las tablas les puede suceder a los espectadores en la vida real tiene la función dramática de apelar al intelecto de los espectadores para que analicen su propia situación socio-económica y traten de transformarla mediante la acción política. Se evidencia así un vínculo claro entre la intención ideológico-dramática de Dragún y la de Brecht. Dragún mismo ha reconocido la influencia de Brecht en su teatro.

Otro recurso del teatro épico, estrechamente ligado a la técnica de desdoblamiento del actor en personaje, lo constituye la auto-referencia al texto dramático. Este recurso metaficcional aparece en la primera historia cuando los actores anuncian los papeles que van a representar en el drama y, al hacerlo, ponen en evidencia el proceso de la escenificación:

ACTOR 1° -En la historia yo representaré varios personajes. Pero casi siempre seré el dentista. Para guiarlos, cuando vean que me coloco los anteojos, significa que soy el dentista. No lo olviden. Y no se extrañen de que en esta historia figure un dentista. Ah, me llamo Gutiérrez Nájera. (58)

Por medio del uso de este recurso auto-referencial, el dramaturgo y los actores intentan destruir en la mente del espectador la ilusión dramática con el fin de hacerlo tomar conciencia de que los problemas sociales (el trabajo degradante a que se tiene que someter el hombre pobre en la sociedad capitalista), representados teatralmente, son tan reales que pueden llegar hasta a afectarlo a él mismo. Esta técnica proveniente del teatro épico de Brecht capacita al espectador para juzgar las versiones que dan los personajes para justificar su conducta. Desde luego, estas versiones se derivan de la historia central, o sea las desgracias económicas sufridas por el vendedor.

En esta primera historia contada, Dragún logra eficazmente ilustrar la falta de solidaridad humana y la indiferencia que muestran los habitantes de

las grandes ciudades hacia el sufrimiento y la muerte de los otros. Irónicamente, esta indiferencia por la circunstancia del "otro" incluye a la propia víctima: el vendedor. En efecto, el vendedor, momentos antes de morir, recuerda que "un día pasaba por el cementerio..., enterraban a uno, la gente silbaba y yo también silbaba" (65). La sátira de Dragún aquí tiene un doble propósito: criticar el medio capitalista urbano que, según él, propicia la deshumanización del individuo y criticar a la víctima que reacciona con indiferencia al dolor y al sufrimiento ajenos. El desdoblamiento del personaje en actor, la auto-referencialidad dramática o "metadrama" (la alusión en el drama a los eventos que se representan) y la intención ideológica subyacente en las *Historias* de apelar al intelecto del espectador para inducirlo a la acción política han sido estudiados, desde diversas perspectivas, por críticos como Robyn R. Lutz, William Foster, Priscilla Meléndez y Amalia Gladhart (véase bibliografía).

En la segunda narración dramática, "Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica de Africa del Sur", Dragún satiriza, de nuevo, otro aspecto de la sociedad capitalista. En este caso, el hecho de que el lucro económico es más importante que los valores humanos. El argumento de esta historia es sencillo: la Corporación Transoceánica de Carnes compite con otras empresas para obtener un contrato de venta de carne a Sud Africa y nombra al empleado Panchito, protagonista de esta historia, para que consiga la carne más barata del mercado y le promete un aumento considerable de sueldo, si lo logra. Panchito, agobiado por la necesidad económica, opta, con la aprobación de los dueños de la Corporación, por suplir el contrato con carne de rata. Mediante el uso de elementos dramáticos del sainete criollo argentino (la presentación del extranjero de habla quebrada), Dragún pone de relieve tanto el acto inmoral de vender carne de rata a los africanos como el problema económico de Panchito:

ACTOR 1º - ¡Ma no, signore Gonzalo! En Italia, i poveri mangianno anche cavalló. ¡E bonna carne!

PANCHITO.- La carne de caballo no servía, porque en Italia la comían los pobres. (Habla al oído del actor 2º.)

ACTOR 2º - ¡Nou, nou, míster Panchitou! ¡La carne de perrou al vino blancou is very well very well!

PANCHITO.- La carne de perro no servía, porque en Londres la comían los lorés. ¡Y para mí eran 5.000 pesos! ¿Qué podía hacer? ¡Pensá, Panchito, pensá! Pensá... ¡Ya está! No, no, eso no... no... ¡Y bueno! ¡Rata!

ACTORES 1º y 2º - ¿Rata? ¡Uff!

Pero aceptaron y ganamos la licitación (70)

La mofa o burla de los extranjeros que, por mezclar el español con otros idiomas, no logran comunicarse sino incomunicarse, es un elemento dramático que Dragún ha tomado del viejo sainete argentino, y lo ha renovado

dotándolo de una nueva dimensión social. Dragún explica el uso de elementos del sainete tradicional y su renovación del modo siguiente:

El teatro de Gorostiza es un teatro de revaloración de elementos del sainete. Yo también lo hago en *Las historias para ser contadas* en la historia de Panchito González. El viejo sainete argentino es el sainete de la incomunicación de colectividades idiomáticas.[...] En la Argentina actual es indudable que ya no existe incomunicación de tipo idiomático. La incomunicación ahora es de otro tipo, es una incomunicación de clase. (Persaud, 78)

Dicha "incomunicación de clase" (incomunicación entre personas de diferente clase social), constituye, a la vez, un acto de "comunicación de clase" (comunicación entre personas de la misma clase social). Este tipo de "(in)comunicación de clase" se evidencia en el episodio que se acaba de citar, así como en el hecho de que los jefes de Panchito, a pesar de hablar idiomas diferentes y hablar mal el español, se comunican entre ellos sin la menor dificultad ("money talks"), mientras que los jefes y Panchito, por no compartir los mismos intereses de clase, no se pueden comunicar. Si bien el interés nominal de los jefes es usar a Panchito como un instrumento más para aumentar su ganancia, el interés real de Panchito es su sobrevivencia económica, a cualquier precio.

La sátira es otro de los elementos dramáticos empleados por Dragún para enfatizar el tema central de sus historias. En la historia de Panchito González, como en las otras dos, se emplea la repetición de segmentos estructurales paralelos como recurso dramático para criticar satíricamente la deshumanización a que se somete el individuo que vive en la sociedad capitalista. Panchito pregunta a tres profesionales: un médico, un abogado y un profesor, si es correcto alimentar a los africanos con carne de rata y ellos le responden con evasivas y apresuradamente, porque tienen que irse: el médico a comerse un lechón y el profesor a una conferencia de sánscrito. El abogado responde a la pregunta de Panchito: "¿Pero es legal o no?" con la cantinela: "¡Y yo qué sé, che!" (72). Con la tácita aprobación moral de los dueños y de los profesionales, Panchito se dedica a llevar a cabo su comercio inmoral. Ahora, su preocupación principal es la decoración de la etiqueta de las latas de carne de rata, así que convoca a un concurso de pintores para que diseñen la etiqueta y se presentan tres pintores: uno, de pintura concreta, propone "un árbol que se transforma en un sandwich de jamón" (73); otro, de pintura abstracta, desea pintar en la etiqueta "un cubo cruzado por una línea de puntos" (73) y otro, un surrealista, propone como motivo publicitario, "el ojo del fantasma de Hamlet atravesado por el escarbadiente que usó el rey, su tío, en la fiesta..." (73). Robyn R. Lutz comenta el uso de la sátira como medio de crítica social, en esta segunda historia, así: "As well as satirizing the professions, these thrice-repeated formulas acquire a folk-tale magic which preserves the humor without detracting from the criticism" (34). Panchito González es, hasta cierto punto, una víctima de las

circunstancias: la ambición de sus jefes y su necesidad económica. Aunque se considera víctima, o tal vez por eso, no se redime moralmente después de su experiencia, sino que piensa que si se le vuelve a presentar la oportunidad de ganar 5.000 pesos, les vendería ratas hasta a sus propios compatriotas. La ironía que encierra esta actitud evoca el comportamiento del vendedor ante la muerte del "otro", en la primera historia.

Al igual que en las dos historias anteriores, en la última narración dramática, se enfatiza el tono de farsa ya desde su propio título: "Historia del hombre que se convirtió en perro". Los elementos de farsa se manifiestan también por medio del empleo de la exageración y de situaciones límites que rayan en lo absurdo, como, por ejemplo, la introducción de un hombre-perro, como protagonista. La farsa se establece explícitamente cuando el director de la perrera y el veterinario tartamudo declaran "oficialmente" perro al nuevo empleado:

ACTOR 3° - (*observándolo.*)

Soy el director de la perrera,
y esto me parece fenomenal.
Llegó ladrando como un perro
(requisito principal);
y si bien conserva el traje,
es un perro, a no dudar.

ACTOR 2° - (*Tartamudeando.*)

S-s-soy el v-veter-r-inario,
y esto-to-to es c-claro p-para mí.
Aun-que p-parezca un ho-hombre,
es un p-pe-perro el q-que-está aquí. (78)

En la escenificación de este episodio, y de otros, se pone en evidencia la farsa tanto en el hecho de que los actores ejecutan movimientos grotescos, rápidos y variados, como en el empleo de pantomimas en la actuación dramática. Dado de que en los dramas y en el teatro de Dragún se emplean ostensiblemente argumentos y movimientos cómicos para enfatizar la situación trágica del hombre que vive y sobrevive en la sociedad urbana, sería mejor llamar a estas historias "tragi-farsas". Término que, según nos informa Cordelia Arabella C. Persaud, es usado por Eric Bentley para denominar las piezas teatrales tragi-cómicas escritas por dramaturgos del teatro del absurdo.

Se evidencia así la estrecha relación dramática que existe entre la farsa, como género teatral, y el teatro del absurdo. Dragún hace uso de elementos del teatro del absurdo, sobre todo, en la estructura dramática de sus historias: presenta dramas cortos o minidramas con un argumento lineal, aparentemente sencillo, en los cuales se delinear siluetas o tipos que existen sólo en virtud del diálogo; se condensa, al máximo, el diálogo; se fragmenta el lenguaje, haciéndose ineficaz como medio de comunicación entre los per-

sonajes-siluetas. Esto sucede, por ejemplo, en la última historia, donde el protagonista no necesita palabras sino únicamente letras sueltas para comunicar su mayor preocupación: su necesidad de trabajar en cualquier cosa para poder mantener a su familia:

ACTOR 1° - ¡Ahá! ¿No tiene nada para mí?

ACTOR 3° - ¡NO!

ACTOR 1° - Tornero...

ACTOR 3° - ¡NO!

ACTOR 1° - Mecánico...

ACTOR 3° - ¡NO!

ACTOR 1° - S...

ACTOR 3° - N...

ACTOR 1° - R...

ACTOR 3° - N...

ACTOR 1° - F...

ACTOR 3° - N...

ACTOR 1° - ¡Serenos! ¡Serenos! ¡Aunque sea de serenos! (79)

Al escamotearle al espectador tanto el nombre de las profesiones requeridas por el solicitante como las negativas del patrón, el dramaturgo logra transmitir el tema central del episodio, valiéndose de un diálogo que, aunque consista de un simple intercambio de iniciales, logra alta significación en este contexto.

Comentando la ineficacia del lenguaje urbano contemporáneo como medio de comunicación y la necesidad de tomar elementos estructurales del teatro del absurdo para transmitir contenidos socio-económicos, Dragún afirma que:

Es que el teatro del absurdo presta una estructura dramática que es muy, muy importante, para el teatro contemporáneo. Es muy importante como elemento de desarme. En una época en que han caducado el valor de, no solamente de instituciones sino además de claves que usan esas instituciones para comunicarse, por ejemplo, las necesidades personales, la palabra; o sea, ahora se usan las mismas palabras para distintas cosas que tienen muy diferentes valores, eso es absurdo. La gente se preocupa por tener y no por ser, eso es absurdo, trágicamente absurdo. (Román de la Campa, 86)

La incomunicación, rasgo característico del teatro del absurdo, también le sirve al dramaturgo para poner énfasis en el tema fundamental de su teatro, a saber la alienación que le impone el trabajo a las personas pobres:

ACTOR 2° - (Al Actor 1.) ¿Sabe ladrar?

ACTOR 1° - Tornero.

ACTOR 2° - ¿Sabe ladrar?

ACTOR 1° - Mecánico...

ACTOR 2° - ¿Sabe ladrar?

ACTOR 1° - Albañil...

ACTORES 2º y 3º - ¡NO HAY VACANTES!
 ACTOR 1º - (Pausa.) ¡Guau... guau!...
 ACTOR 2º - Muy bien, lo felicito... (79)

Se nota cómo el tema de la alienación del individuo, ilustrado por la necesidad de realizar trabajos que lo degradan física y moralmente, se transmite con un diálogo condensado y casi en *stacatto*. De esta forma el dramaturgo integró artísticamente el tema central a la estructura dramática que lo vehicula, haciendo que el público perciba (¿inadvertidamente?) los problemas sociales y económicos de sus semejantes. Se pone así en escena y en práctica lo que dice el Actor 3º en la primera historia: "Si tras la sorpresa quedan ustedes pensando, eso es lo que pretendemos" (57). Es evidente entonces que para presentar en escena a personajes inmersos en un medio social que los aliena, los deshumaniza y los destruye, Dragún y los actores de sus *historias* hacen convergir en su drama y en su escenificación los niveles formales, los contenidos temáticos y la relación ideológica postulada entre el dramaturgo, el texto, el contexto social latinoamericano, los actores y el público (lectores o espectadores). En síntesis, los actores de *Historias para ser contadas* re-presentan (reproducen escénicamente) seres humanos deshumanizados y convertidos en siluetas que actúan en situaciones ilógicas y absurdas. Siluetas que metafORIZAN una frustración social profunda: "una pequeña historia irrealizada" o "una risa para ser reída" (55-56) por hombres latinoamericanos de carne y hueso.

Referencias bibliográficas:

- De la Campa, Roman V., "Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún", *Latin American Theatre Review* 11.1 (1977): 84-90.
- Foster, David William, "Estrategias narrativas en *Las historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún", *Anales de la literatura hispanoamericana* 6.7 (1978): 131-40.
- Gladhart, Amalia, "Narrative Foregrounding in the Plays of Osvaldo Dragún", *Latin American Theatre Review* 26.2 (1993): 93-109.
- Lutz, Robyn R., "The Stylization of Themes in Dragun's *Historias para ser contadas*." *Latin American Theatre Review* 7.13 (1978): 29-37.
- Meléndez, Priscilla, *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, 1990.
- Persaud, Arabella Cordelia, "An analysis of the Theatrical Works of Osvaldo Dragún", Diss. State University of New York, 1981.

Viktigt redaktionsmeddelande på sid. 120.
Important message from the editors on page 120.

MATS JOHANSSON

Teatro contemporáneo

Medio siglo de teatro español

Mats Johansson är doktorand vid Institutionen för spanska och portugisiska vid Stockholms Universitet. Efter att ha ägnat sig åt analyser bl.a. av dramaförfattaren Antonio Gala, är han nu i färd med ett avhandlingsprojekt om teatern i Spanien under 1950-, 60-, och 70-talen.

Después de la guerra civil el teatro español se quedó a la zaga del teatro europeo y mundial iniciando un largo período de crisis. Al mismo tiempo, la situación peculiar de un país de régimen franquista hizo que el teatro en España tomara sus propios rumbos. Son estos rumbos los que vamos a señalar en nuestro artículo, haciendo un recorrido por el teatro español desde la guerra civil hasta hoy. Veremos que, a pesar de la crisis, el panorama que se puede esbozar está muy lejos de ser un árido desierto. Al contrario, lo más difícil será seleccionar ejemplos representativos entre los tantísimos autores y obras que el período abarca. Uno de los criterios de selección será el que las obras citadas hayan sido publicadas.

Nuestros apuntes se apoyan en *El teatro desde 1936* de César Oliva.¹ Otro manual fundamental del teatro de posguerra es la ya clásica *Historia del Teatro Español Siglo XX*, de Francisco Ruiz Ramón.² Las extensas introducciones a las obras editadas por Cátedra, Castalia y la Colección Austral (Espasa Calpe) complementan estos manuales. Finalmente cabe destacar dos revistas especializadas en el campo: *Primer acto*, que se publica a partir de 1957, es el gran órgano de crítica y debate; desde 1983 el Ministerio de la Cultura edita *El Público*, revista actualmente bimestral y de índole exclusivamente informativa.³

La censura y otras particularidades de la escena española. Varios factores han colaborado para añadir el epíteto negativo de "crisis" al teatro de posguerra. Con frecuencia se echa la culpa a la censura y a un público exclusivamente burgués. La **censura** franquista fue más dañina para el teatro que para los otros géneros literarios, puesto que era doble. Una Junta de Censura revisaba todos los textos, y luego había otro control del espectáculo mismo para que los actores no "metieran morcillas", es decir, añadiesen trozos al texto. Tomábase en cuenta tanto el aspecto moral como el contenido político de las obras. A una larga serie de normas hay que añadir la subjetividad del censor.⁴ El mero hecho de la censura también hizo que los autores se autocensuraran, hecho muy difícil de estudiar. Lo cierto es que la censura cerró el paso a los escenarios a una infinidad de obras de teatro hasta que fuera abolida en 1977.

Los autores que no llegaron a estrenar sus obras podían aspirar a unos de los múltiples premios teatrales que en España se concedían y siguen