

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 integrará 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

concediéndose. Los premios no garantizaban su estreno ni su publicación, pero por lo menos eran testimonio de la existencia de un teatro distinto del que se veía en las salas comerciales de aquel momento. La costumbre de dos funciones diarias y la falta de elencos fijos son otras dos peculiaridades del hecho teatral español. La doble función agota a los actores y limita la duración de las obras. Las compañías variables favorecen un teatro hecho para actores célebres. Finalmente llama la atención la casi nula presencia de dramaturgos femeninos en nuestro campo de estudio. En la extensa nómina de autores que presenta Oliva, las mujeres no suponen ni siquiera un uno por ciento.

La guerra civil y el teatro de urgencia. Las actividades bélicas interrumpen una vida teatral efervescente y prometedora. Por un lado se encontraba toda la gama del teatro tradicional: Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, etc. Por otro lado se producía un teatro totalmente renovador con representantes tan famosos como diversos; Valle-Inclán, García Lorca, Rafael Alberti, por nombrar a algunos. El clima de la Segunda República había sido benigno para esta corriente de renovación. Al estallar la guerra acaba de estrenarse *Doña Rosita la soltera* de Lorca, y sigue en cartelera *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona.

Ambos bandos van a utilizar el teatro de acuerdo con sus fines. Los falangistas asumen el teatro tradicional y Gonzalo Torrente Ballester será uno de sus teóricos más destacados. Torrente reclama la vuelta a la escena del gran Siglo de Oro y su tradicional fervor religioso. Además, ve el teatro como Liturgia del Imperio.⁵ Los republicanos intentan reorganizar un teatro que sea más popular mediante diversos grupos a cargo de María Teresa León.

Tanto los fascistas como los republicanos escriben obras propagandísticas, un "teatro de urgencia". La película de Carlos Saura *¡Ay, Carmela!* (1990) nos da una idea aproximada de lo que era este tipo de teatro.⁶ Miguel Hernández escribe *Pastor de la muerte* (E) para los republicanos. El protagonista, el joven Pedro, lleva una vida ejemplar en las trincheras del Guadarrama. El Eterno termina la acción del drama con las siguientes líneas: "Mirad esa fuerza brava/ que avanza por los olivos./ ¡Por sus muertos y sus vivos/ España no será esclava!"⁷ José María Pemán llama su *De ellos es el mundo* (ES) "obra de circunstancias". Hace hábil uso de su carpintería teatral para realzar a la España nacional. Otro joven, Fernando, hijo del pueblo, demuestra su valor junto a su amiga Isabel, la hija del Conde (los nombres aluden a los Reyes Católicos). La obra ilustra que las diferencias de edad se pueden superar en la lucha contra la hidra roja.

Después de la muerte de García Lorca, Valle-Inclán y Muñoz Seca, y con el exilio forzado de otros autores, el teatro renovador, en 1939, o bien muere o es desterrado de España.

El predominio de la comedia burguesa en los años cuarenta y cincuenta. Una vez apaciguada la contienda, el teatro tendrá que someterse a los ideales del régimen, lo cual se ve en las reposiciones de las obras histó-

ricas de Pemán y Marquina. Estas obras servían para recordar las épocas gloriosas de España. El teatro que domina los escenarios en esta década son distintas formas de "teatro de evasión", un teatro que se aleja de la realidad y que sirve para olvidarse de ella. Otro rótulo sería "teatro de consumo". En el campo popular se trata de reavivar el *astracán*, género emparentado con el sainete, pero de un humor más grosero. Su máximo representante había sido Muñoz Seca, que ahora gozaba de mucho prestigio como "mártir de la Cruzada". Otro fenómeno de principios de los cuarenta es el "torradismo", un teatro sumamente melodramático escrito por Adolfo Torrado. Su obra más famosa y popular, *Chiruca*, es la historia de la criada abnegada y fiel.

La alta comedia burguesa, por su parte, sigue dominada por Benavente. El premio Nobel de 1922 parte de la fórmula francesa de la *pièce bien faite*, la comedia que se distingue por su buena construcción e ingenioso lenguaje literario.

Benavente tiene un gran número de seguidores. Uno de ellos, José López Rubio, estrena *Celos del aire* (ES) en 1950. Unos personajes de la alta burguesía viven y discuten sus problemas, el amor y los celos, en un elegante salón. La obra se distingue de las demás del género por introducir elementos inverosímiles: los dueños de la casa que los otros protagonistas no pueden ver. La moral es menos renovadora: las esposas deben perdonar a sus esposos adúlteros.

Otra vertiente de la comedia burguesa tira hacia la seriedad, las "obras de tesis". *La muralla* (E) de Joaquín Calvo Sotelo es una manifestación interesante de este subgénero de 1954. De nuevo, se trata del protagonismo de la alta burguesía en su clásico salón, pero esta vez, la pieza contiene una crítica abierta contra una sociedad que rechaza un catolicismo "sincero" a favor de sus propios intereses. Jorge Hontanar quiere remediar un crimen cometido contra "un rojo" durante la guerra, pero su familia se lo impide. También en esta obra se alude a la censura.

Un segundo subgénero dentro de la alta comedia burguesa sería el "teatro de humor". Ya no se trata de un humor fácil, como en los astracanes, sino de un humor combinado con la fantasía y lo inverosímil. En los años cuarenta Enrique Jardiel Poncela sigue la línea iniciada ya antes de la guerra con varias obras de humor. *Eloisa está debajo de un almendro* (E) es una mezcla de obra policíaca y comedia de amor. Lo místico e inverosímil se aclara al final, lo cual rescata la lógica. Otro representante del teatro de humor es Miguel Mihura. En 1952 estrena *Tres sombreros de copa* (E), escrita ya veinte años atrás. Esta pieza va más lejos en la búsqueda de lo absurdo que las de Jardiel. Es una especie de tragicomedia que confronta la vida de unos cómicos con la del burgués de la época.

El realismo – auténtico cambio de paradigma en los años cincuenta y sesenta. El estreno de *Historia de una escalera* (E) de Antonio Buero Vallejo en 1949 abre la brecha para un teatro distinto, comprometido y preo-

cupado: un teatro que manifiestamente está en contra de lo que se representa en aquel momento. El empleo del rótulo "realismo" para este teatro es delicado. Se trata de un grupo de arranque común, pero pronto los distintos miembros continuarán cada uno por su camino. Es "teatro realista" porque los autores intentan "revelar la realidad", como ha dicho otro precursor del grupo, Alfonso Sastre.⁸ Al principio, el realismo también se sirve de una dramaturgia básicamente naturalista en un intento de mostrar la realidad de las capas más humildes sin embellecerla. La oposición a lo establecido, que une a los realistas, hace que casi todos tengan problemas con la censura.

Antonio Buero Vallejo es el precursor y representante máximo del grupo.⁹ En su calidad de teórico defiende "la tragedia esperanzada", y suele dejar un rayo de esperanza, por muy trágica que sea la obra. Su producción es sorprendentemente variada tanto en temas como en forma. Incorpora elementos extranjeros (sobre todo Sartre, Miller y Brecht) y elabora lo que suele llamarse "la técnica de inmersión": mete al espectador dentro de sus personajes, poniéndolo en el mismo nivel de percepción.¹⁰ Sus obras formulan las preguntas, pero es el espectador quien tiene que encontrar las respuestas por su cuenta. Buero escribe un teatro serio y filosófico. Las obras pueden agruparse en sociales (p. ej. la mencionada *Historia de una escalera*), existenciales (p. ej. *En la ardiente oscuridad*, E) e históricas (p. ej. *Un soñador para un pueblo*, E).

Ya desde el inicio, Alfonso Sastre hace un teatro más violento y más revolucionario que Buero. Como teórico defiende el valor social del teatro por encima de su valor estético, por lo menos en un comienzo. A finales de los años cincuenta estalla el debate en torno al "posibilismo" en *Primer acto*. Según Alfonso Paso, un autor teatral debería establecerse y hacerse famoso antes de comenzar a escribir obras críticas contra el sistema. Buero defiende otro tipo de posibilismo: el que se hace mediante el símbolo y la parábola. Para Sastre, la única opción que al teatro le queda es el "imposibilismo", es decir: el dramaturgo tiene que escribir lo que tiene que escribir. A consecuencia de esta postura, ya no podrá estrenar sus obras en la España franquista. En los años sesenta Sastre desarrolla su "tragedia compleja" en dos obras históricas: *La sangre y la ceniza* (C) y *Crónicas romanas* (C). El tema sigue siendo la rebelión, pero el mensaje se hace más ameno gracias a sustanciales ingredientes de humor.

En los sesenta, la nómina de autores realistas se ve aumentada por Lauro Olmo y Rodríguez Méndez. Olmo escribe obras sobre la gente más humilde de Madrid, combinando el sainete con el esperpento valleinclanesco.¹¹ En *La pechuga de la sardina* (B) retrata con mucho amor la desesperada vida de unas solteras, víctimas de la sociedad en que viven. Rodríguez Méndez acentúa la expresión esperpéntica en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (C), la triste historia de un soldado que vuelve de Cuba.

El realismo, sin embargo, no acabó con la comedia burguesa. La vuelta a España del exiliado Alejandro Casona en los sesenta será fructífera para

este último género. *El Caballero de las espuelas de oro* (E), protagonizada por Quevedo, contiene los elementos poéticos y oníricos que marcan la personalidad del autor.

El drama histórico se cultiva tanto por los realistas como por los autores de teatro más fieles al régimen en este momento. La historia se emplea para desmitificar a los personajes del pasado. Resulta curioso que Alfonso Paso, el autor más prolífico de comedias burguesas de esta década, también entre en la vena desmitificadora con *Nerón-Paso* (ES) en 1969, obra en la que el autor intenta disculpar las monstruosidades del emperador tirano. La abundancia de detalles nauseabundos en el drama explican por qué este autor es uno de los más polémicos de los sesenta.

El nuevo teatro español de los setenta. Nadie pone en duda que el exiliado Fernando Arrabal es uno de los máximos representantes internacionales del teatro absurdo. Escribe sus piezas en castellano, aunque éstas normalmente se estrenan en francés. Sus obras juveniles datan ya de los principios de los cincuenta. El teatro de Arrabal rebosa de un humor desenfrenado, mediante el cual consigue criticar la sociedad contemporánea. En los sesenta, su "teatro pánico" se ve marcado por una búsqueda formal y la inclusión de elementos surrealistas. *El arquitecto y el emperador de Asiria* (C) tiene varios rasgos en común con una corriente por venir en España, o sea, la del "nuevo teatro": una mínima importancia de la intriga, un aspecto de rito o ceremonia, las transformaciones y desdoblamiento de los personajes y la preocupación por el personaje del poder.

El nuevo teatro español, que nace a finales de los sesenta, tiene sus raíces en el nuevo teatro francés. También está íntimamente ligado con los grupos de teatro independiente tan prolíficos en este período. Igual que el realismo, el nuevo teatro critica la sociedad y el régimen. Además, los nuevos autores ponen en tela de juicio el tipo de teatro que hacían sus colegas realistas, reclamando un teatro más difícil que exija la colaboración activa del público y haciendo uso frecuente del símbolo y de la alegoría. La dimensión lúdica del espectáculo total es una de las metas. Los dramaturgos se inspiran en Brecht, Artaud y Valle-Inclán. Por su carácter irrealista, hermético y violento, este teatro— o antiteatro— tiene todavía más dificultades que el teatro realista para ser estrenado y publicado.

José Ruibal recurre a menudo al símbolo. Especialmente gusta de animales y máquinas en el escenario. En *La máquina de pedir* (C) combina ambos elementos. El Pulpo es un símbolo sumamente imaginativo del tecnócrata que Ruibal quiere criticar. Sus obras, emparentadas con las absurdas, son muy dinámicas. Circulan en torno al dominador y el dominado: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (C). El fenómeno teatral en sí le interesa siempre y el autor hace lo que puede para provocar al público, por ejemplo en *El palacio de los monos* (C).

El teatro realista se aleja cada vez más de la estética naturalista en los setenta. Martín Recuerda representa un teatro totalmente imbuido por el es-

perpento y el grito de protesta, lo cual se combina con un humor andaluz y el interés por la historia. El canto y el baile están completamente integrados en su dramaturgia. Las mujeres protagonizan varias obras suyas, por ejemplo en *Las arrecogías* (C), un drama sobre Mariana Pineda. Interés por la historia y por la mujer lo muestra también Antonio Gala en los años setenta en su ya clásico drama sobre la Jimena del Cid: *Anillos para una dama* (CA). Gala está a caballo entre el realismo y el nuevo teatro. En su texto también hay reflejos de la comedia burguesa, aunque siempre permanece en primer plano el mensaje crítico. El sello personal de Gala es un idioma dotado con dimensiones poéticas y humorísticas. Otro autor que se sitúa a sí mismo entre el realismo y el nuevo teatro es Domingo Miras, a quien le interesa la historia lo mismo que a Gala y a Recuerda. *Las brujas de Barahona* (Primer acto, 1980) es un auténtico aquelarre sostenido por una sólida documentación.

La convivencia de los años ochenta. La llegada de la democracia no significa para el teatro español un cambio definitivo. Se estrenan varias obras prohibidas; sin embargo, ni las realistas ni las del nuevo teatro español, salvo contadas excepciones, han tenido éxito. Quizá se deba a que el meollo de estas obras es la protesta contra un régimen que ya no interesa. Si la recuperación de las obras prohibidas se ha mostrado difícil, éste no es el caso con las de Lorca y Valle-Inclán. El teatro nacional María Guerrero realiza varias puestas en escena de estos autores tan desprestigiados bajo el régimen franquista. En 1987 Lorca fue definitivamente rehabilitado con un magnífico montaje de *El Público*. La arena azul que inundaba el espacio de las butacas seguramente hizo que el autor granadino saltara de gozo en su tumba. De Valle-Inclán se pone primero *Luces de Bohemia* y luego— ya en 1990— las *Comedias bárbaras*, con la posibilidad de ver las tres obras juntas en una larga velada teatral, verdadero reto a las obras de las dos horas convencionales de duración.

El "nuevo teatro español" sobrevive gracias a Francisco Nieva y Martínez Mediero. Mediero escribe un drama sobre Juana la Loca, *Juana del amor hermoso* (Espiral), dignificando a esta personalidad degradada por la historia oficial. Nieva hace un teatro totalmente antinaturalista; él mismo clasifica sus obras de "teatro de farsa y calamidad", "teatro furioso" y "reóperas", lo cual delata influencias de Valle-Inclán y Artaud. Saca el tema de la España negra en obras que normalmente se convierten en grandes orgías de teatro. Los personajes son totalmente insólitos y casi siempre transgreden todo tipo de normas. La dimensión orgiástica de las obras se corrobora por el atrevido lenguaje barroco. *Coronada y el toro* (CA) reúne todos los ingredientes de este "teatro por el teatro".

El realista Carlos Muñiz estrena en 1982 su *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos* (Preyson). Con una dramaturgia esperpéntica caricaturiza a Felipe II y ennoblece al hijo encarcelado, al mismo tiempo que dota a ambos personajes de cierta psicología, todo ello en un humor a veces

desenfrenado. Sastre vuelve a los escenarios con *La taberna fantástica*, obra revolucionaria que se inscribe en la tradición del sainete. Buero Vallejo se acerca a la comedia burguesa con su última obra estrenada de los ochenta, *Música cercana* (E). Ésta trata del conflicto generacional entre un padre corrupto y su hija llena de ideales, víctima de la sociedad actual dominada por el dinero y el egoísmo. Antonio Gala estrena varias obras que versan sobre la transición política. También escribe el libreto de la ópera *Colón* (E).

El realismo además es injertado por cultivadores nuevos. José Sanchis Sinisterra publica *Ñaque* (C), una pieza beckettiana sobre unos cómicos de la legua. En *¡Ay, Carmela!* (C)— obra que comentamos al principio del presente artículo— vuelve al tema de los cómicos, ahora durante la guerra civil. José Luis Alonso Santos da nueva vida al sainete en *Bajarse al moro* (C). El título alude a la costumbre de viajar a Marruecos para conseguir drogas.

La comedia burguesa mantiene su posición junto a las otras tendencias manifestadas en los años ochenta, ya no tan hostigada por el resto del teatro español sino al lado suyo, sirviéndole de complemento. Las reposiciones de *Celos del aire* y *Rosas de Otoño*, una de las primeras obras de Benavente, comprueban la supervivencia de la pieza bien hecha. Miguel Sierra adapta el género al Madrid actual en *Palomas intrépidas* (1990). Dos señoras de cierta edad deciden "ir de putos" para remediar el tedio y la soledad de su chalet de Navacerrada. El tono chistoso se combina con los problemas de la actualidad. Algo parecido representan las obras de María Manuela Reina. En *Reflejos con cenizas* estamos de nuevo en el clásico salón burgués, aunque esta vez las mujeres ya no están casadas sino divorciadas, y el criado ya no es el fiel servidor sino un chico rebelde y licenciado en Filosofía y Letras. La hija casadera, Ana, acaba por suicidarse, víctima de las drogas.

Por último nos gustaría mencionar una tendencia nueva, la de la *performance* tal como se practica por Javier Tardido. Sus espectáculos son auténticos actos de exhibicionismo. No hay ensayos: sólo existe el guión. Las improvisaciones que se llevan a cabo son irrepitibles y los significados múltiples. El público es cuidadosamente seleccionado y Tardido da gran importancia a los coloquios posteriores, en los que él mismo participa.

No nos atrevemos a opinar si el teatro español ha salido de su crisis o no. La convivencia actual de los distintos géneros en los escenarios permite una pluralidad que antes no había. Aunque los límites entre un teatro y otro a menudo se borran, siguen representándose dos tipos de teatro en el país: uno minoritario e intelectual, el otro más orientado hacia el consumo. Un género que brilla por su ausencia es el que desarrolla a sus personajes desde una perspectiva básicamente psicológica. Demasiadas veces los caracteres se reducen a estereotipos o portadores de ideas. Esperemos que el tiempo remedie esta falta como lo ha hecho con tantas otras.

(En el texto hemos utilizado las siguientes abreviaturas para indicar las editoriales de las obras mencionadas: C=Cátedra, CA=Castalia, E=Espasa Calpe, ES=Escelicer.)

Notas

¹⁾ *El teatro de 1936*, Alhambra, Madrid, 1989, 490 p. Oliva trata el teatro hasta finales de los años ochenta. No sólo analiza los textos dramáticos, sino también toma en consideración otros elementos de la actividad teatral: las puestas en escena, la formación de los actores, las condiciones de los empresarios, etc.

²⁾ *Historia del Teatro Español Siglo XX*, Cátedra, Madrid 1981, 584 p. Como el título indica, el libro abarca todo el siglo XX hasta la fecha de redacción, a principios de los setenta. Ramón, que residió fuera de España, fue el primer estudioso en penetrar este campo por encima de las normas impuestas por el franquismo. Hace unos análisis profundos y lúcidos de una gran cantidad de obras.

Tanto Oliva como Ramón desisten de relacionar el teatro español con el teatro europeo, salvo las influencias extranjeras registradas en dramaturgos particulares.

Además de estos manuales remitimos a dos estudios de índole más general: Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española 6/2*, Ariel, Barcelona, 1985, capítulo 3, y Ricardo Doménech, *Historia de la literatura española IV*, Taurus, Madrid, 1982, capítulo 30.

³⁾ En *El Público* se publicaban obras nuevas, tanto de autores españoles como de dramaturgos extranjeros, traducidos al español. En este momento (enero de 1994) ya no sale *El Público*. Parece que será sustituida por una versión ampliada de *Nueva Escena*, revista hasta la hora actual gratuita de la escena madrileña.

⁴⁾ No se podían justificar el suicidio, el divorcio, el aborto, los métodos anticonceptivos, etc. Las obras tampoco debían atentar contra la Iglesia Católica, el Estado o el Jefe del Estado. Los estudios todavía son escasos en cuanto a la influencia de la censura. Un libro interesante, que se basa en entrevistas con los autores, es el de Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Badalona, 1980, 313 p.

⁵⁾ Oliva (ver nota 1), p. 13.

⁶⁾ La película se basa en la obra de teatro de José Sanchis Sinisterra con el mismo título (C).

⁷⁾ Miguel Hernández, *Obra completa II Teatro*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 1930.

⁸⁾ Sanz Villanueva (ver nota 2), p. 256.

⁹⁾ Véase el artículo de K. Åman, en el presente volumen de *Moderna Språk*.

¹⁰⁾ Por ejemplo, el espectador no oye lo que dicen los personajes en *El sueño de la razón* (E), al igual que Goya, que tampoco oía a los que le rodeaban. Otro ejemplo es cuando Buero, en *El concierto de San Ovidio* (E), deja a oscuras todo el escenario para que el espectador quede inmerso en el mundo de los ciegos.

¹¹⁾ El esperpento es un tipo de expresionismo a la española inventado por Valle-Inclán en sus obras dramáticas a partir de 1920. Una intervención hecha por Max Estrella en *Lucas de Bohemia* puede ser aclaratoria: "El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. (...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada." (E, Madrid, 1989, p. 168).



Foto tomada durante el estreno de *La Fundación* en el *Dramaten* de Estocolmo, el día 10 de diciembre de 1977. De izquierda a derecha vemos a Mathias Henrikson, Allan Edwall y Stellan Skarsgård (foto: Beata Bergström).

KERSTIN ÅMAN

Teatro contemporáneo

"El meollo de la tragedia es la esperanza". Entrevista a Antonio Buero Vallejo.

Kerstin Åman bedriver filosofie magisterstudier i spanska vid Stockholms Universitet.

Hace algunos años, en la Biblioteca Nacional de Madrid, descubrí el teatro de Antonio Buero Vallejo. Su contenido me llamó la atención y quise profundizar mi conocimiento sobre la obra dramática de este autor. En un viaje más reciente, en septiembre del año pasado, tuve la oportunidad de tratarlo personalmente y de hacerle esta entrevista.

Buero me recibió en el despacho de su casa madrileña, lleno de libros, muy en armonía con el carácter de sus actividades artísticas y literarias. Entre otras cosas recuerdo un autorretrato suyo, un cuadro del afamado poeta