

Formas carnavalescas en el drama neorrealista

1. INTRODUCCION

En el panorama escénico español de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta comenzó a desarrollar su actividad teatral un grupo de escritores abrazados por una comunidad de intereses y denuncias que les llevó a ser conocidos en su momento como "generación crítica" (Monleón 1962, 1976) y más comúnmente con el nombre de "generación realista", denominación que no ha sido considerada tan apropiada por cuanto tiene de incómoda y poco atenta a su orientación estética posterior (Oliva 1979). Considerando esta evolución, buena parte de las investigaciones sobre teatro español de posguerra han hablado de "generación realista evolucionada" (Ruiz Ramón 1975), "segunda generación realista" (García Templado 1981) o "nueva dirección de un radicalismo contestatario" (Pérez-Stansfield 1983), marcando la diferencia con los autores de *Historia de una escalera* y *Escuadra hacia la muerte*, que se dieron a conocer en la década anterior. Con la misma mirada revisionista, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Alfredo Mañas y Domingo Miras han sido enmarcados en el "neorrealismo" (Doménech 1973, 1980), el "drama realista" (Huerta 1985) o la "promoción

realista" (Oliva y Vilches 1999). Los estudios más recientes prefieren englobarlos en la nómina de "autores neorrealistas" (Serrano 2003), recordando que su comunidad de intereses fue "más de orden ético que estético" (Rodríguez Richart 1965).

Si bien Buero Vallejo y Sastre tuvieron la ocasión de hacer las veces de portavoces –más que iniciadores- de una orientación teatral que se movió en la misma coordenada del compromiso, alcanzaron gran popularidad por una actividad que también practicaban otros dramaturgos. Aunque este colectivo quedó, en términos de análisis sociológico, "entrepentado" (Torres Nebrera 1999) por la mirada vigilante de la censura, tuvo ocasión de colaborar con títulos de gran valor. Los autores proponían una estética propia, no encasillable en un mismo molde estilístico. En ocasiones con mensaje festivo, las más en comunión con la dimensión trágica, se apartaban del realismo uniformador que a menudo se predica de toda su obra.

Con este estado de la cuestión, estas líneas tienen tres objetivos: quieren ser un somero análisis del uso y abuso que se ha hecho del marbete *generación realista*. En segundo lugar, hacen un apunte del sobreexplotamiento de Buero Vallejo como maestro generacional y de la desacertada lanzada a la "marginación" de otros autores, cuya obra posterior no ha recibido un estudio conjunto. En tercer lugar, es objeto de este artículo revisar su teatro a la luz del grotesco, ofreciendo un corpus de obras representativas de esta categoría estética.

2. ¿GENERACION? ¿REALISTA?

Nuestra réplica al concepto de *generación* por limitado, de *realismo* por simplificador y de *marginación* por inaceptable, parte de las declaraciones de los críticos más especializados del momento en que estos dramaturgos iniciaron su actividad, de las declaraciones de los mismos autores y de un seguimiento de sus trayectorias dramáticas. En el espejo crítico, es emblemático

el caso de José Monleón, que, habiéndolos englobado en la categoría de “generación realista española” (1962: 1-3)¹, se retractó de su clasificación generacionista, fuertemente criticada por Ángel Berenguer en *L'exil et la ceremonie*. Consecuencia lógica del riesgo tomado al encasillar a autores en activo, el director de *Primer Acto* puso en tela de juicio su propia sistematización en 1968: rectificaba entonces, reconociendo que la generación realista nunca existió salvo a nivel aproximativo. Refrendando esta corrección, en el año 2000 se desmarcaba con mayor perspectiva de lo que escribiera a principios de los sesenta, con su trabajo “Sobre el realismo de Buero”:

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 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 (2000: 11).

Cierto es que en los años sesenta no faltaron documentos² en los que Buero Vallejo sostuvo estar abriendo el camino para que demás gentes vinculadas al teatro contestatario pudieran tener conciencia de pertenecer a una misma línea teatral. Como muestra de este talante, podemos citar a Pérez Minik hablando de una capitánía de “adelantados generacionales” en su *Teatro europeo contemporáneo* (1961), a críticos como García Pavón

(1) Entraban a formar parte de ella Lauro Olmo (1922), Alfredo Mañas (1924), José Martín Recuerda (1925), José María Rodríguez Méndez (1925), Carlos Muñiz (1927), Ricardo Rodríguez Buded (1928), Antonio Gala (1931), Agustín Gómez Arcos (1933) y Ricardo López Aranda (1935).

(2) El documento *Teatro social en España* (1962), de García Pavón, subrayaba de forma precisa las deudas puntuales de los autores del drama realista hacia Buero Vallejo y Sastre.

(1962), o las investigaciones de Sanz Villanueva (1999), que aportan valiosas razones, midiendo la premura clasificadora del momento. Sin embargo, el propio Buero nunca se consideró precursor de generación alguna. Cabe anotar, además, que la existencia de un pretendido guía generacional sería negada por el resto de los dramaturgos neorrealistas, salvado el caso de su defensor más incondicional –más en la teoría que en la práctica-: Domingo Miras.

El autor de *La sangre y la ceniza* se mostraba renuente al abrazo a una misma familia estética: “¿Nos veis ciertamente como un grupo? Nunca lo fuimos” (cit. en O’Connor y Pasqueriello 1976: 13). Estas palabras de Sastre corroboraban las tempranas de Rodríguez Méndez, uno de los nombres más controvertidos: “Yo no creo demasiado en las generaciones. Es una manera de hablar y una manera un tanto fascistoide que nos recuerda no sé qué jerarquizaciones, alienaciones, formaciones y consignas” (cit. en Isasi 1974: 286). En palabras de este autor, “en mi teatro la obra de Buero Vallejo no significa gran cosa (...) no tiene nada que ver con el teatro simbolista, didáctico de Buero”. Tampoco reconocía que fuera su maestro: “más bien precursor, como el que abre el camino de un realista crítico sobre nuestra época (...) Con todos los respetos al ilustre autor, no me considero su discípulo”³. El autor de *Flor de Otoño*, más que de una deuda contraída con un cabeza de partido dramático, recordaba que “los métodos, las influencias, las posturas

(3) Estas declaraciones no son óbice para hablar de notables influencias de Buero Vallejo en todos ellos. En este sentido conciliador, M. de Paco explicaba en *De re bueriana* (1994: 65-66) la influencia del dramaturgo en los demás escritores de su promoción. El artículo “El realismo en el teatro de Buero Vallejo”, de 1993, sigue siendo una referencia indispensable para la comprensión de elementos simbolistas en su línea dramática. El realismo testimonial de *Historia de una escalera* había puesto ya una pica en el simbolismo trágico que obras como *El traqaluz* o *Caimán* seguirían explotando. La lista bibliográfica sobre este tema podría ampliarse hasta un monto considerable; destacamos la obra de Catherine Elizabeth Dowd (1974) y el temprano artículo de M. Manzanares de Cirre (1961).

son distintas" (cit. en Saladrigas 1972: 40). En la misma línea, "Buerro no fue nuestro maestro, sino uno más", afirmaba rotundamente José Martín Recuerda, para quien el autor de *Historia de una escalera* no era tampoco un mentor: "Él sabe que no. Yo he ido por otros caminos"⁴. No lo consideraba tampoco Lauro Olmo "ni como maestro, ni como precursor, que son palabras distanciantes, sino como compañero" (O'Connor y Pasquariello 1976: 25), viniendo a resumir su negativa a la supuesta línea buerista.

Puesto que el abrazo al realismo de su actividad inicial como elemento aglutinador era cuestionado por los integrantes de dicha nómina, cuyos contornos estéticos fueron acrisolándose, permeabilizándose a nuevas dinámicas escénicas, Carlos Muñiz llegó a predicar en 1968 la "pérdida de la generación", y César Oliva la calificó de "frustrada o incompleta" (1979). Habían tomado caminos divergentes. Con una labor de acogida incondicional a esta variedad estilística, participaron en la salvaguarda de las obras neorrealistas publicaciones como *El Público*, *Primer Acto*, *Yorich*, *Pipirijaina*, *Acento cultural*, *Art Teatral*, *Teatre y Acotaciones*; las editoriales Escelicer y Fundamentos; la colección *Teatro* de La Avispa. En la crítica diaria del estreno de sus piezas más experimentales se defendió desde un principio, aunque con extrañeza, el desarrollo de estos autores por cauces desiguales. Revisando el papel de las revistas del periodo en la formación del canon autorial y escénico, Vilches de Frutos señalaba la repercusión de las páginas teatrales en el debate intelectual (1998: 50) y el papel de los críticos como "correctores del sistema de producción teatral" (1999: 127). Gracias a ellos se fue perfilando un censo de obras lejos de ser etiquetado como realista. Cuestión diferente es la

(4) Vinculadas a este asunto están las "Notas para un Nuevo Teatro Español" de Martín Recuerda (1975: 31). Refiriéndose a un grupo "no sabemos si desaparecido o nonato", Rodríguez Sanz era más extremista, pues juzgaba el fenómeno en estos términos: "de la generación realista sólo nos vale el gesto" (cit. en Oliva 1979: 47).

que concierne a la labor historiográfica. Sorprende que sea tan escaso el número de estudios que consideren a estos autores como grupo en cisma declarado con el realismo. Porque, si bien obras de factura realista son sin duda las primeras piezas de Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo*), Alfonso Sastre (*El cubo de la basura*, *El pan de todos*, *Muerte en el barrio*), Lauro Olmo (*La camisa*), Martín Recuerda (*La llanura*) y Rodríguez Méndez (*Vagones de madera*), los demás títulos de estos autores difícilmente se ajustan a esta estética. Por haber atendido a este cambio de rumbo dramático, citas de referencia obligada son los trabajos de Monleón *Cuatro autores críticos: José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva y Jesús Campos* (1976) y los debidos a Oliva, *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas* (1978) y *Disidentes de la generación realista* (1979). De forma también temprana, Ruiz Ramón (1975) explicaba los movimientos de estos creadores como una venida "del realismo a la alegoría", dejando "del realismo a la abstracción" para las experiencias de neovanguardia⁵.

Acogiéndonos a estas cuatro referencias, consideramos más objetivo hablar de autores de tendencia neorrealista. Al esbozar el panorama de una serie de dramaturgos airados y rebeldes de los años 50 y 60 (Halsey y Cobo 1981: 19-20), invitamos, de nuevo, a reconsiderar su adscripción a un término genérico *-realismo-* de entidad rebatible, y a dar cabida a términos híbridos. Para la crítica Martínez Thomas (1997), el concepto de rea-

(5) Ruiz Ramón escribía en 1975: "Cuanto escribo de ellos es necesariamente provisional, pues sólo se refiere a una parte de su obra" (1975: 469). A juicio del historiador, las formas dramáticas del drama realista podían reducirse a tres: "el realismo-naturalismo crítico; el neo-expresionismo crítico, y la farsa popular de raíz esperpéntica, de raíz arnichessa o de raíz lorquiano-albertiana" (1975: 488). Diez años más tarde, analizaría esta sincronía teatral subdividiendo en dos las tendencias: de un lado, el teatro público, comercial, burgués y cómico; del otro, el subterráneo, de denuncia. A su vez, seccionaba en dos corrientes la segunda de ellas: "del realismo a la alegoría" y "del alegorismo a la abstracción" (1986: 424).

lismo demostraba ser tan vago como impreciso para esta generación de las etiquetas, “cuyo principal objetivo fue contestar realmente más que realistamente, cuanto estaba pasando en los escenarios” (Oliva 1992: 29). Porque estamos ante autores en permanente búsqueda, que redefinen sus posturas dramáticas. De este modo, y tal y como han cuestionado la tónica generación, la mayor parte de ellos ha negado la uniformidad de su obra; presentaba ésta perfiles diferentes, ensayos de nuevas formas.

El autor de *Muerte en el barrio* no lograba una definición precisa del término en *Anatomía del realismo* (1965) pese a sus experiencias en Arte Nuevo (1945), TAS (1950) y GTR (1961); no obstante, ponía sobre la mesa su condición de término no unívoco. Reclamaba prudencia para no confundirlo con el populismo o el objetivismo. Siete años antes, Sastre había escrito su artículo “El arte como construcción” (1958), en el que definió las, a su juicio, características del nuevo realismo español del medio siglo. El referente del momento era un “realismo expresionista” de entronque español, aunque curtido en la experiencia del drama social estadounidense (O’Neill, Clifford Odets, William Saroyan, Tennessee Williams y Arthur Miller) y de los Angry Young Men británicos (Shelagh Delaney, John Osborne o Arnold Wesker), y acomodado al apogeo del neorrealismo italiano en el campo cinematográfico. Precisamente, el término *neorrealismo*, aunque ya había sido utilizado por A. Bocelli en 1930, comenzaba a aplicarse a una corriente literaria italiana que se desarrollaba entre 1940 y 1950; el pretexto para su aplicación era la película de L. Visconti *Obsesión* (1942) y *Roma, ciudad abierta*, de R. Rossellini. También en Portugal –con obras como *Casa na duna*, de Carlos de Oliveira– tomaba el mismo nombre un movimiento literario de similar talante, bajo la influencia de la narrativa rusa. No ajena al debate europeo, en España arraigó también el término para denotar un movimiento literario surgido alrededor de 1950 –neorrealista fue la novela *El Jarama* (1955), de Sánchez Ferlosio–, y que en el campo de la

cinematografía englobaba obras como *Muerte de un ciclista* (1955) de Bardem⁶. Aunque referido de forma explícita al *neorealismo*, Martín Recuerda dejaba clara su convicción de que no era ilusionista el tipo de estética que practicaba. Sugería que quizá fuera más conveniente hablar de “realismo profundizado” o “idealizado”: “Siempre creí que el realismo no existe sin una honda espiritualidad, cuya espiritualidad lleva al autor a idealizar su obra. Creo que el arte español más destacado no se da sin una profunda idealización” (1979: 319). Digno de reseñar es que Lauro Olmo también se mostrara renuente a un “rodilla en tierra” al realismo monológico: “Algo equívoco debe tener el término de realista cuando se precisa a menudo un adjetivo matizador más importante que el mismo sustantivo. (...) Como diría Unamuno, profundizar el realismo es una decisión de llegar al tuétano del conflicto dramático” (cit. en Isasi 1974: 108). No podía ser de otra manera cuando despierta la década de los sesenta con el Buero de *El sueño de la razón*, con los grupos de teatro independiente, con la novedad causada por la aparición de nuevos autores jóvenes e inéditos que apostaban por una nueva vanguardia⁷. Se cedía el testigo al debate en torno a los formalismos (Cornago 2000). De este modo, explicamos con Burguera que “todos los miembros de la generación realista evolucionaron: Buero lo hizo gracias al drama histórico; Sastre

(6) Como explica Oliva, “filmes como *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*, hasta *Nunca pasa nada*, se alinean en el tratamiento estético que estudiaremos en las primeras producciones de los sesentistas. Quizá las representaciones fundamentales de Bardem estén conectadas con el cine italiano. (...) Por vía Alfonso Sastre, el realismo teatral tenía el espíritu del neorealismo italiano, nuevo cine mejicano, etc. Así, si entre *Cómicos* de Bardem, y *Las salvajes...*, de Martín Recuerda, hay claras relaciones, y si primero podemos buscarlas entre el filme español y *Luci di varietà*, de Fellini y Lattuada, el realismo del granadino está inmediatamente conectado con el del neo-realismo italiano” (1979: 81).

(7) Pioneros en el estudio de la Vanguardia como espejo en disposición remite con la vanguardia histórica europea, son los trabajos de Dougherty y Vilches (1990, 1997), Pérez (1993, 1998), Peláez (1993, 1996), Bobes Naves (1997), Romera (1998) y Cornago (2000).

siempre se sintió incómodo en el corsé realista; Martín Recuerda y Rodríguez Méndez tardaron en encontrar nuevas fórmulas pero lo consiguieron. Muñiz es el que cambió más prematuramente" (1997: 17).

3. ¿AUTORES MARGINADOS? LAS OBRAS NEORREALISTAS A ESCENA

A la luz de estos testimonios, recordamos que algunas historias teatrales han venido escribiendo la crónica escénica de una parcela, dejando a autores muy valiosos en la sombra (Sastre 1995: 114), haciendo que unos dramaturgos –en este caso, Buero- eclipsen a otros, como denuncia Edison: “Cuando se dice de un escritor, por ejemplo, que es el más importante –o el número dos o el tres- de su generación o de su siglo, como a veces se hace, se comete generalmente una frivolidad, porque los procesos culturales se producen por pléyades no reductibles a un escalafón o jerarquía” (1997: 163). A la luz de este apunte, ¿merecen nuestros autores injustamente llamados *marginados* ser tales? ¿Escribieron por sistema obras *menores*, en el sentido de radio limitado de repercusión en su conjunto? En un principio este teatro renovador comenzó a madurar de forma semi-clandestina, sabiendo que únicamente podría ser representado con inteligente celada. Buero Vallejo había sido el Fénix de este disimulo. Fue un privilegiado por su opción posibilista (Iglesias Feijoo 1982), entre tanto otros dramaturgos como Olmo, Martín Recuerda, Muñiz o Rodríguez Méndez –junto a autores de neovanguardia- continuarían casi una década apartados de los escenarios. Su llegada a las tablas tuvo lugar de forma alternativa, amordazada y soterrada (Pérez-Stansfield 1983), innombrable, encubierta, prohibida y hasta llamada “maldita” (Wellwarth 1972). Se había dicho de ellos practicaban un teatro de capilla, de un silencio impuesto, de una supuesta escritura de espaldas al público. Nada más lejos de la realidad; escribían para representar sus obras, algunas de las cuales fueron auténticos momentos de gloria en los teatros de titularidad

pública, que los aceptaron forma intermitente. Llevaron una vida a tientas forzadas entre el submarinismo y la emergencia escénica⁸. Citamos algunas muestras de este doble fenómeno.

En *Aproximación a Lauro Olmo* (1986), Fernández Insuela hace un documentado repaso de cómo el autor gallego llegó a la autocensura en *Historia de un pechicidío* y *El cuerpo*. Haciendo un cotejo de las obras prohibidas a los autores del drama neorrealista, sostiene el especialista que “sólo Rodríguez Méndez sufre con mayor rigor que Olmo las actitudes censoriales” (1986: 214). Pone de relieve que las obras de este dramaturgo, salvo *La tabernera y las tinajas*, *El vano ayer* y *La batalla del Verdún*, fueron censuradas. Debido a esta circunstancia, este autor señero de nuestro teatro vertió ataques furibundos a los gestores teatrales: *Los teleadictos*, *Comentarios impertinentes*, *La incultura teatral en España* o *Los despojos del teatro* son ensayos categóricos en los que arremete contra el centralismo madrileño, los favoritismos, los amiguismos o la política teatral de la Administración, como recuerda Romera Castillo (1999: 141-170). Por su parte, por una ironía del destino, Muñiz fue censor en 1963 hasta su cese tras la firma del “Manifiesto de los 102 intelectuales”, y sin embargo formó parte de un colectivo víctima de la voraz censura: en 1962, su versión de *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández Flórez, fue prohibida por hacer caer en la prostitución a su protagonista debido a la guerra civil. Diez años más tarde se le prohibiría la *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos* por escenas “irrespetuosas de creencias y prácticas religiosas”, por “falseamiento tendencioso

(8) Sobre la inclinación política de este teatro, remitimos a Rodríguez Puértolas (1986). En esa línea, el llamado teatro de izquierdas era identificado con un teatro ideológicamente opuesto al régimen, como contextualiza Monleón: “*Antifranquismo* tenía un carácter unificador y un contenido revolucionario (...); la España Eterna frente a la España dictada por las urnas; la España Católica frente a la España Laica; la sana ignorancia frente al corrosivo conocimiento; el Orden Nacional frente al desorden liberal estableciéndose una inevitable disonancia entre la España democrática pensada desde el antifranquismo y la España democrática deseada por sus sólo recientes defensores (el sector de la derecha sumado al nuevo marco democrático)” (1970: 336).

de los hechos, personajes y ambientes históricos” y por la acumulación de escenas que crean un “clima lascivo, brutal, grosero o morboso”. Muñiz tuvo que situar, además, la acción de *El tintero* en un lugar no identificable y “rebautizar” a los personajes; de *Las viejas difíciles* le fue prohibida incluso la música. “Casi ninguna salió de la censura sin mutilación”⁹.

Por datos como los precedentes, al estudiar a los neorrealistas, no se puede eludir que el segundo colectivo sufrió el freno, el descrédito y una gravosa retención por parte de la censura¹⁰. En este contexto dramático, el teatro independiente fue quien los promocionó¹¹. Fabricaron su égida en el campo de la dirección Alberto González Vergel, José María de Quinto, Gustavo

(9) (Fernández Insuela 1986: 216). La crítica de los ochenta analizaba el hecho con pesimismo: “Personifican la poca importancia que adquiere en España durante estos años un teatro serio y de tesis, tan alejado del gran público como éste lo estaba de él” (Edwards 1989: 46). Pero fue precisamente la censura, que había querido eliminarla, la que hizo que estos autores se agruparan, reforzados, con conciencia de grupo; los lazos como colectivo víctima del sistema censorio serían mayores incluso que la edad o la opción estética.

(10) Había sido un teatro por largo tiempo soterrado. En 1971 la *Historia del teatro español. Siglo XX* de Ruiz Ramón acababa enumerando a una serie de autores elegidos, sin que la lista quedara cerrada. Tres años después, en 1975, en la segunda edición –muy aumentada y primera en Cátedra– escribía el reputado crítico: “El teatro español, del siglo XX se nos aparece como un cuerpo aquejado de una curiosa y terrible enfermedad: la del desdoblamiento”. Estas y otras notas sobre lo condicionado de su teatro, las resume el mismo autor en “Bajo el signo de Saturno” (2000: 16-27). Finalmente, en noviembre de 1975, un mes después de la publicación de esa primera edición en Cátedra moría Franco. Desaparecido el sistema dictatorial, en noviembre de 1977 sale a la luz una tercera edición de la obra, en la que se incluyen párrafos o páginas enteras que la censura franquista había tachado.

(11) Como en el caso de Olmo, Recuerda, Muñiz, Mañas o Miras, Rodríguez Méndez ha tenido obras en cartel tanto en 1961 como en 1975, y ha estrenado –como parte de una deuda contraída con su obra y su persona– también en 1998. Sin embargo, la censura fue una mordaza que trajo duras consecuencias morales: “Quisiera que cada conclusión lógica susceptible de desprenderse de mi obra fuera un bofetón rotundo que extirpara los dientes de muchos sinvergüenzas. Desgraciadamente, mi agresividad es corta. Desde *Vagones de madera* a *Los quinqués de Madriz* he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar, cada vez mejor, con más fuerza, aunque no se me oiga” (Rodríguez Méndez 1968a: 17-18).

Pérez Puig, Adolfo Marsillach, José Osuna, José Tamayo, José Luis Alonso, Ángel Carmona y Ramiro Bascompte, todos ellos provenientes de teatros universitarios (Barea 1995). Asimismo, se levantó el velo que cubría los textos más señeros del realismo social de posguerra para que llegaran a los teatros públicos, pudiendo asomar esporádicamente la altura de sus creaciones. Podríamos citar los representativos estrenos de *El teatrito de don Ramón* (Español, 1959) y *Las salvajes en Puente San Gil* (Eslava, 1963), de Martín Recuerda; *La madriguera* (Goya, 1959) y *Un hombre duerme* (María Guerrero, 1960), de Rodríguez Buded; *El tintero* (Recoletos, 1961) y *Las viejas difíciles* (Beatriz, 1966), de Muñiz; *Los inocentes de la Moncloa* (1961) y *La vendimia de Francia* (Barcelona, 1965), de Rodríguez Méndez; *La camisa* (Goya, 1962), *La pechuga de la sardina* (Goya, 1963) e *English Spoken* (Cómico, 1968), de Olmo. Con la llegada de la democracia¹²,

obras como las de José María Rodríguez Méndez, *Bodas*, en 1976, *Las arrecogías del beaterio*, de José Martín Recuerda en 1977, *Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez en 1981, *Ay*, *Carmela* de José Sanchís Sinisterra en 1987, y muchos estrenos de Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo, siguen siendo momentos clave en la historia del teatro español, también durante la democracia y el mandato socialista (...) En el encuentro de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro que tuvo lugar en 1992 José Monleón habla del rescate de los autores de la generación realista, cuyo sentido, más allá del significado histórico de "realismo", es la voluntad de recuperar la realidad circundante frente al evasimismo pequeñoburgués (Ragué 1996: 23).

Muchos de estos autores han sido mantenidos en escena; a la luz de estos estrenos, no perdemos de vista que la mayor

(12) Un nombre desconocido hasta entonces emerge entonces en el panorama teatral: Gómez Arcos, un autor que, con obras como *Diálogos de la herejía*, *Los gatos* o *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, vendría a transitar del polo realista de sus inicios al irrealista de su desembocadura teatral.

parte de nuestros autores son emblemáticos, en ningún caso secundarios ni menores como se dijo con una negrura perceptiva que no es la de ahora¹³. Desterremos esa idea de su arrinconamiento reivindicando su protagonismo, aunque sabiendo que su original propuesta ha perdido la vigencia que tuvo en aquel contexto político de opresión. En este proceso de altibajos se han fijado fechas, nombres y razones: hubo un rescate de sus textos de 1975 a 1985, fueron poco o nada proyectados entre 1987 y 1990 –lo que motivó se cuestionara el papel del Estado en la gestión teatral-, para ser recuperados, gracias a las fórmulas de “gestión mixta”, por teatros dependientes del sector público desde 1991 (Vilches 1999, 2004). Habiendo aportado su novedad en un tiempo que les fue arrebatado, parece justificado que en los últimos años la actitud de estos dramaturgos haya sido la espera permanente de un reconocimiento editorial. En su día fueron interpretados como víctimas expiatorias de un teatro silenciado (Valdivieso 1979); su condición era evaluada por el dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva¹⁴, quien hacía, en estos términos, conveniente balance de todo un periodo maltratado:

(13) Negrura perceptiva era la de 1986. Es en este mismo año cuando doce autores teatrales analizados por Pörtl (1986) coincidían en que la situación del teatro español era lamentable. Estos autores eran Daniel Cortezón Álvarez, Jerónimo López Mozo, José Martín Recuerda, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Matilla, Miguel Medina Vicario, Alberto Miralles Grancha, Domingo Miras Molina, Eduardo Quiles, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Hermógenes Sáinz. Desde este punto de vista, Serrano hace un seguimiento de Miras: “Aunque en los primeros años ochenta Domingo Miras cuenta con diversos estrenos y la crítica especializada aprecia sus valores literarios y dramáticos, va entrando en una etapa de desánimo, que ya se advierte en el texto que ilustra la publicación de *Las Brujas de Barahona en Primer Acto*” (2001: 195).

(14) Coincidió en esta apreciación Floeck: “A pesar de los problemas mencionados, un pesimismo exagerado me parece inadecuado. Yo comparto mucho más la valoración de Ricard Salvat, que en 1989 escribe: ‘Es un hecho que hoy el Estado Español cuenta con un teatro multinacional plural y rico’. Sin embargo, esta valoración positiva excluye en cierto modo el teatro de la capital” (2003: 102).

La palabra *marginados* me parece demasiado radical, porque nuestra obra sí llega a determinados sectores de la sociedad. Lo que sucede es que el mecanismo del teatro comercial, de una parte, y, de otra, la censura, nos tienen de algún modo silenciados. Pero se trata de un movimiento inserto en la cultura española, como lo prueban los estudios que, tanto en nuestro país como fuera, nos incluyen al contemplar el moderno teatro español (cit. en Monleón 1976: 43).

4. UN TOPICO: DESHUMANIZACION TRAS LA REHUMANIZACION

Autores, pues, con originales propuestas, y autores canónicos. Cumple ahora hacer un breve seguimiento de su trayectoria dramática. Tras la rehumanización de los años cincuenta, a partir de los sesenta se deja sentir en el drama neorrealista el atractivo peso del siempre actual elemento grotesco, del guiñol, de la muñequización, de lo carnavalesco. Se ha puesto de relieve que esta línea fue abierta por los dramaturgos de neovanguardia (Wellwarth 1972; Miralles 1977). Proponemos que también puede apreciarse en quienes desertaron de la línea realista practicada en su primer teatro: pudieron desplazarse hacia la distanciamiento brechtiano (Buero), el teatro ritual (Sastre), el absurdo (Olmo), el *happening* (Martín Recuerda), el teatro documento (Rodríguez Méndez), el sentido ritual (Miras), la gran verbena popular (Mañas). Lejos de las críticas recíprocas contra su estética, al contemplar ambas tendencias -neorrealismo y neovanguardia-, su opción estética no resulta ser tan opuesta: su inquietud compartida fue poner el énfasis en la teatralidad y la reteatralización. Salvada la devoción al simbolismo de la segunda promoción, sus fuentes y modelos llegaron a ser afines.

Con la apertura de fronteras en los cincuenta y sesenta, se recuperó a Valle-Inclán, García Lorca, Meyerhold y Guelderode, así como a Sartre, Camus, Ionesco, Genet, etc. Autores como Stanislavski y Brecht, el *Living Theatre* o Artaud, antes leídos de forma clandestina, invitaban a un nuevo camino de investigación

del lenguaje teatral¹⁵. En 1966 se cumplía el centenario del nacimiento de Benavente, que había adoptado a finales del siglo XIX los tipos de la *commedia* italiana y los había hecho pasar por el tamiz de la pantomima francesa en su doble vertiente -simbolista y arrabalesca-, que había tomado la esencia del mundo circense y del despersonalizador teatro de títeres, que había perseguido la dimensión mítica necesaria para enlazar con los orígenes rituales del estado teatral primitivo. Aunque sólo se conociera al Benavente conservador que llegara a ser y no al vanguardista, el autor había sido pionero en vislumbrar las grandes posibilidades del género farsesco, considerado hasta el momento secundario, sembrando una semilla de renovación que había germinado en autores de la talla de Valle-Inclán, Lorca, Unamuno, Baroja, Azorín, Dieste, Rusiñol, Gual, Blanco-Amor, Casona, Alberti, M. T. León, Dieste y M. Hernández (Huerta y Peral 2001). Uno de los dramaturgos de su estela cumplía también en 1966 su centenario: era el autor de *Luces de bohemia*. Comenzó a encumbrarse su estrambótica figura, la de quien había pasado la expresividad farsesca de Benavente por el tamiz de un expresionismo naciente. Para este punto de llegada estético el genial dramaturgo había encontrado un concepto que caracterizaba su hallazgo tan personal: *lo esperpéntico*, digno exponente para la reinstrumentalización de códigos carnalescos. Ocurrió que esta estética comenzó a ser sobreutilizada como panacea de la justificación del abandono del realismo. Se interpretaba a Valle-Inclán desde el marxismo, y nacieron lecturas brechtianas de su obra, en las que se asociaron distanciamiento y esperpento (Dougherty 1982: 178)¹⁶.

(15) Remitimos a Glukman en "Antecedentes del actual teatro de vanguardia" (1966: 4-5); a Nieva en "La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro" (1969: 19-32) y "Sobre el realismo mágico en el teatro" (1969: 13); a Dowling en "Siete lustros en el teatro español contemporáneo. 1939-1974" (1975: 5-12) y a Anderson en "From Protest to Resignation. The Recent Evolution of Spain's Theatre of Social Concern" (1976: 29-32).

(16) A Valle-Inclán se le había recibido con el montaje de José Tamayo de *Divinas palabras* en 1961. Sobre la recepción del dramaturgo gallego en los sesenta, Dougherty

En este contexto, revistas como *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Revista de Occidente* comenzaron a llenar sus páginas con análisis del autor de *Divinas palabras*. Pasaba a estar de moda¹⁷; valorar el esperpento tomaba el significado de reacción contra el marginado, y también “la prueba de que España fue capaz de descubrir sola el expresionismo alemán, los *groteschi* italianos y el teatro negro de Flandes, y anticipó muchas tendencias posteriores, el teatro existencialista, Beckett, Ionesco, etc” (Martínez Thomas 1997: 14)¹⁸. A propósito del llamado “mito esperpéntico”, se tendió a hacer la crítica con discursos del tipo “autores entre Baroja y Valle” (Llovet 1978), “degradadores e irónicos como en el esperpento” (Fernández Insuela 1981-1982), “herederos de Valle-Inclán” (Martínez Thomas 1997), compositores de “aguafuertes dramáticos” (Romera 1999a). Todo parecía ser herencia y mérito del autor gallego. Durante el franquismo Valle-Inclán había estado desaparecido de las universidades, las librerías y los escenarios. En los años 50 regresaba, para vivir en los sesenta su eclosión. La recepción del esperpento en España contemplaba así dos etapas (Floek 1992; Rubio Jiménez 1999): los cincuenta habían hecho de punto de inflexión y su fórmula se mostraba especialmente propicia para el colectivo de dramaturgos neorrealistas, ávidos

(1992) y Martínez Thomas (1997). Para el estudio conjunto de la estética distanciada de Brecht, Valle y Meyerhold conviene no perder la referencia que nos da Hormigón: “La estructura básica de la dramaturgia esperpéntica es para mí el grotesco, formulado además en términos muy próximos a Meyerhold” (1972: 345).

(17) Cardona y Zaraheras apuntan que se mitificó a Valle-Inclán por haber encontrado un género propio del ser español: “Al precisar en términos que hoy diríamos existencialistas la condición del hombre y su circunstancia, Valle-Inclán se emparenta con los tratadistas de la angustia radical del hombre ante su existencia. Los esperpentos formulan implícitamente el gran problema moral de nuestro siglo: la perplejidad angustiada y divertida que resulta de una situación humana donde faltan las restricciones morales y sobre la libertad de decisión y acción” (1975: 32).

(18) Entre este genio maldito y las corrientes más innovadoras del siglo XX se establecían paralelismos con la primera (Echeverría 1975) y la segunda vanguardia (Cornago 2003b).

de dibujar una sociedad distorsionada (González del Valle 2002). El sainete costumbrista-satírico arnichesco -y también sus tragedias grotescas- se les había quedado pequeño para tan gran desazón. Eran numerosas las pruebas que separaban sus caminos del "sainete serio" (Nicholas 1992): "Nuestros jóvenes críticos descubren el magisterio brechtiano, pero sitúan el de Valle a no menor altura y proclaman el gran hallazgo del esperpento como la fórmula de salvación, estética y social, de nuestro teatro" (Buero 1970: 70). Insertos en esta euforia, los dramas de Buero Vallejo pueden concebirse como una réplica a Valle-Inclán, una paráfrasis que saca punta y reelabora la técnica del autor gallego. Su artículo "De rodillas, en pie en el aire" (1966) declaraba su deuda con la estética demiúrgica, y su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1972 fue dedicado a *García Lorca ante el esperpento*. Entre estas dos fechas (1966 y 1972), en 1968 la revista *Primer Acto* celebraría el coloquio "El naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro", en el que se apuntaba a unos autores en continua evolución, exponentes de la preocupación por el abuso de la literatura obrerista y antiburguesa. Desde el campo del ensayo, era también patente la devoción a Valle-Inclán: su patrimonio fue defendido desde *La incultura teatral en España* (1968) y los *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (1972), de Rodríguez Méndez. Los críticos apuntaron ciertos motivos de esta fidelidad al esperpento en este autor. Con motivo del estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, Salvat señalaba la presencia de Valle-Inclán, pero es con referencia a *Flor de Otoño* cuando Lázaro Carreter retrata esa huella (1974: 16-18). Pionero había sido Monleón (1968: 41-42), que, a propósito de *El círculo de tiza de Cartagena*, se había situado en cabeza de la percepción del esperpento en su autor. De este modo, se pasaba a adjetivar la obra dramática de Rodríguez Méndez como *esperpentismo sainetesco*; *esperpentismo grotesco* se decía era el practicado por Olmo; *esperpentismo expresionista* se afirmaba cultivaba Muñiz; *esperpentismo de teatro total* era el referido a

Martín Recuerda. Esta tendencia formaba parte de lo que Dougherty llama el “esperpenticentrismo” (1991: 18).

Sucedió, sin embargo, que esta época de entusiasmo vallein-
clanesco, la sofisticada voz *esperpento* “llega a ser un *leitmotiv* en el vocabulario crítico; se convierte en una palabra comodín, en un cajón de sastre¹⁹. Avanzados los años setenta, nuestros autores llegaron a contemplar críticamente a Valle-Inclán; no se rasgaron las vestiduras sin previa meditación sobre sus modelos dramáticos: “Antes bien, establecieron una relativa crítica respecto del *esperpento*” (Fernández Insuela 1986: 238). Claro ejemplo de ello dio Carlos Muñiz, quien publica en 1966 en *Cuadernos para el diálogo* su artículo “Un teatro con toda la barba”. En él elogia, no el *esperpento* de Valle-Inclán, sino su teatro farsesco: “*La farsa y licencia de la Reina Castiza* es el primer paso para liarse a hachazos con los dioses de barro y darnos su lección, su testimonio de plena libertad, de belleza, de hombre” (1966: 42)²⁰. En definitiva, al acercarnos a la evolución de una nómina de autores realistas de la posguerra española, podemos advertir que su permanente búsqueda de nuevos caminos distanciados del objetivismo los lleva al *esperpento*. Pero no es su único camino. Les había prevenido Monleón en su artículo “Los mitos embalsamados”, de 1964: “De Valle –nuestro más grande autor contemporáneo- se puede tomar su actitud, pero

(19) Tal fue la fuerza este llamado *mito esperpéntico*, que en los años sesenta se hicieron lecturas erróneas del mismo. Las diferencias entre *esperpento* y *esperpéntico* están explicadas en Oliva (1978: 23-27) y en González del Valle (2002: 189).

(20) Léase lo escrito por Golán sobre la estética de la disonancia: “La recuperación de formas y técnicas teatrales en desuso, y que Meyerhold simbolizó en el grotesco del barracón, fue la respuesta que en distintos puntos de Europa se dio al teatro naturalista y simbolista en boga. Valle-Inclán en España, el *Piccolo Teatro* en Italia con Antonelli, Chiarelli y Pirandello, Meyerhold en Rusia junto con Blok, Wedekind y Maiakovski, Alfred Jarry en Francia, Kandinsky, Schönberg y Goll en Alemania, Gordon Craig, Appia... todos ellos se ayudaron del grotesco retomado de formas populares: la barraca de feria, el circo, la pantomima, los cantares de ciegos, el guiñol...” (1999: 80).

no se puede escribir 'a la manera de Valle'. Valle ha de estar en el trasfondo de cualquier español de hoy y de mañana, pero no ha de vérselo en primer plano" (1964: 16). Se produjo entonces un curioso fenómeno: "Cuando, por fin, los autores son aceptados y proyectados en el espacio público como clásicos contemporáneos -Valle-Inclán o Lorca- ya no pueden figurar más que como *post-precursores* (Ruiz Ramón 1992: 12). Puesto que no se trató sino de un eslabón más del proceso grotesquizador del que participaba el drama neorrealista, parece más conveniente adjetivar su práctica teatral como *grotesca*. Su grotesco se daba en un doble sentido: el sentido tradicional venido del Romanticismo y el sentido de lo carnavalesco genuino. Creemos que ésta fue la dualidad propia de estos dramaturgos. Se caminaba hacia la desrealización en su más amplia gama, armonizando tradición y vanguardia, línea humanizada y des-humanizada. En ella se hermanaron los gérmenes farsescos hispánicos de transición subterránea con las técnicas más difundidas en Europa²¹. De un lado, cantera de distorsión hispánica fue que su dramaturgia hundiera sus raíces en los elementos grotescos que ya aparecían en las danzas de la muerte y los pliegos de cordel, en el Romancero, el Arcipreste de Hita, *La Celestina*, Cervantes, la picaresca española, el humor negro de Quevedo, la pintura barroca o la literatura burlesca del XVI y

(21) Se apostaba por el teatro breve también en Francia, que vive en los años sesenta la edad de oro de la pieza corta. Destaca en ella Jean Tardieu, hasta que Ionesco y Beckett le dan altura escénica, calidad que se degrada en el medio radiofónico, su soporte más habitual desde los años ochenta. La importancia del teatro breve como estímulo para la difusión del dramaturgo llevó a crear en Francia en 1983 el Concours National de l'Acte à Metz, que en 1985 pasó a llamarse Festival del Acte à Metz, que luego recaló en la ciudad de Valenciennes. De otro lado, un festival relevante en EEUU es el organizado por el Actors Theatre of Louisville, muchos de cuyos autores han llegado gracias a su plataforma de difusión a off-Broadway. El café teatro en los años sesenta entró dentro de un contexto de experimentación y protesta frente a la relación tradicional escritor-espectador. A finales de los sesenta, en Inglaterra se cultivaba el llamado *lunch-time theatre*, representado a la hora de la comida en una cafetería o restaurante, pudiendo ser una pieza breve (*short play*) o una obra en un acto (*one-act play* o *one-acter*) (Franco 1989).

XVII, con sus dichos descarnados, sus apotegmas y chistes, sus vejámenes universitarios y su refranero. Se vuelve la vista al efecto plástico de El Bosco y El Greco, a la plástica de la España negra de Regoyos o Zuloaga, al movimiento grotesco de Goya y Gutiérrez Solana, y sobre todo, a las formas breves del teatro español²². Su atracción por la farsa se manifestaba en la nota exagerada, el predominio de lo visual, el empleo de máscaras o tipos, la comicidad, el lenguaje deformante.

De otro lado, en esta nómina de dramaturgos se imprimió con gran fuerza la fructífera huella de un grotesco de referencia no hispánica. A los antiguos *fabliaux*, Rabelais, Molière y Montaigne, o la *commedia dell'arte*, venía a sumarse la grotesquización ejercida por del movimiento expresionista, el teatro *grotesco* italiano, los escenarios oníricos de Craig y Appia, el teatro épico de Brecht²³, el absurdo, la cruel e higienizadora concepción teatral de Artaud y de su estela de seguidores: el *happening*, el *Living Theatre*, teatro pobre de Grotowski, el teatro sagrado de Brook, el antropológico de Barba²⁴. Iba a conocerse

(22) Monográfico de referencia para el estudio de las formas del teatro breve es el coordinado por Huerta Calvo bajo el título *El gran mundo del teatro breve*. Corresponde al número 639-640 (marzo-abril de 2000) de la revista *Insula*.

(23) Brecht se convierte en brújula para los autores (Acosta 1982; 2003). Un autor que cultiva el teatro breve en un acto –los *Einakter*–, se opone al teatro de molde aristotélico con su escritura parabólica y sus procedimientos de distanciamiento, como las canciones, la representación distanciada de figuras escénicas, la interrupción de la acción. Alfonso Sastre, en su artículo “¿Y un teatro salvaje?” (1970: 16), hablaba de la devoción a Brecht y a su *more ludico*. El realismo épico es importado por autores como Ricard Salvat al frente de la “Escola d’Art Dramatic Adrià Gual” o Juan Antonio Hormigón en el TEU de Zaragoza. Pero es importante anotar sin embargo que no se trataba de una fidelidad completa a este autor alemán. Había un inconveniente para su maridaje: Buero Vallejo declaró que Brecht no le permitía el discurso dialógico, la apertura a un conflicto-dialógico con el espectador.

(24) Eran paradigmáticos los nuevos acercamientos a la realidad protagonizados en Europa por Gordon Craig, Adolphe Appia, Meyerhold, Jacques Copeau o Antonin Artaud (Oliva y Torres Monreal 1990). Para un panorama de la huella de Artaud en la escena española contemporánea remitimos a Guerrero Zamora (1961), Debesa (1975), Durozoi (1975), Reyes Palacios (1991) y Penot-Lacassagne (2000).

de igual modo el psicodrama, el teatro circense y chaplinesco, el cabaret, la dramaturgia de los espacios abiertos, el *music-hall*. Vendrían a sumarse movimientos movidos con las batutas del Bread and Puppet, el Gran Magic Circus o el movimiento Fluxus, el teatro de Mnouchkine, Bob Wilson, Giorgio Strehler, Pina Bausch o las marionetas de la muerte de Tadeusz Kantor. Como un eslabón más en la misma cadena de reconquista del sustrato popular festivo, en los años sesenta nacería un interés merecido por el Barroco como manifestación cultural, y con él un nuevo código de lo enigmático, lo oculto, lo artificioso, el capricho. Un gran número de obras pasaban a subtitularse *fiestas, oratorios, verbenas, carnavales, ceremonias* o *rituales*. El rito y el ceremonial venían a ser, como en los autores de neovanguardia, los ejes de su propuesta dramática (Aszyk 1995: 170). Elementos como el muñeco, el rito y el juego resultaban ser sustanciales en esta recuperación de la vanguardia histórica. Colectivos españoles como *Los Goliardos, Tábano* o *Esperpento* explotarían de forma modélica esta verbena de las formas. Se actualizaba el mundo de la farsa popular embarazado de ironía y confusión, ambivalencia transgresora y cabriolas en las que cobraban vida los tipos más marginales.

Asalta entonces el recuerdo de que, durante un tiempo, los autores que estudiamos habían batallado en un principio contra la penetración de modas foráneas. No obstante, fue más quejido contra el desafuero experimental que crítica a la incorporación de elementos vanguardistas. Con sus piezas proponían una fusión de estéticas, que no dejara de lado el legado hispánico, pero se abriera a nuevos rumbos dramáticos. Puede comprobarse cómo sus defensas a ultranza de la autarquía de fuentes se quedaron en la mera teoría. Rodríguez Méndez fue quien más duramente criticó el servilismo a los que llamaba “radicalismos extranjerizantes” -“Considero que debe volverse la vista, ahora, hacia el maltratado teatro español, y procuro olvidar modelos extranjeros” (1961: 58)-, con una denuncia que llegó a parecer imparable y cerril: “El cebo lo ofrecieron los

autores balcánicos del absurdo, los experimentadores de técnicas, los tecnócratas atentos exclusivamente a los problemas de expresión formal (...) esa juventud-pez que se deja engañar con el cebo progresivo que tanto le apetece" (1968b: 30). En sus *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (1971) decía estar militando en una corriente anti-absurdista, se oponía a la investigación de las técnicas brechtianas, al teatro de Artaud y a cualquier intento de experimentación, como la debida a los grupos *Tábano* o *Los Goliardos*²⁵. No obstante, el autor de *Historia de unos cuantos* supo ver que, a finales de los sesenta el telón de nuestros teatros se estaba preparando para abrirse a Europa. Su disparatada pieza *Reconquista (guiñol histórico)* participará de una tendencia plenamente inserta en un movimiento de renovación neopopularista²⁶. De forma semejante, y admirado por la dramaturgia del flamenco –tendencia incluida en el teatro ritual²⁷–, Martín

(25) Estas declaraciones se explican por sus malas experiencias con algunos grupos de teatro independiente a mediados de los sesenta (sucedió con *La Trampa*). Los embates respectivos deben ser contrastados. Porque, por otro lado, los neovanguardistas sólo veían en los realistas pobreza formal y localismo temático. La polémica era más un ataque a colectivos que a estéticas. Más dialogante, Fábregas escribía en abril de 1973 para el semanario *Destino*: "Corre la voz entre los jóvenes de que Rodríguez Méndez es un reaccionario empedernido. (...) Aconsejaría que no se le juzgara por sus palabras, por sus artículos en la prensa y sus declaraciones, a menudo producto del mal humor que le provoca la soledad del dramaturgo sin tierra, sino por sus obras dramáticas" (cit. en Miralles 1977: 20-21).

(26) Sainetismo y expresionismo son la dualidad estética compartida por Rodríguez Méndez y Muñoz. Son las suyas evoluciones en cierto modo parejas que mantienen siempre una búsqueda manifiesta de lo popular basada en el recurso a las leyendas medievales, a la mística y al género chico. Se amparan en nuestra tradición, pero con un cambio notable: una progresiva estilización del realismo. Frente a su rechazo en la teoría, en la práctica van a importar las innovaciones del teatro mundial: se trata de hacer una estilística de traza netamente española, pero estando al día de los hallazgos extranjeros. Las obras mendecianas *Flor de Otoño* y *El círculo de tiza de Cartagena* son muestra de esta estética híbrida.

(27) Desde 1965 hasta 1975, se vivirá la euforia de un teatro ritual de extracto artaudiano, en su última etapa inclinado hacia un teatro carnavalesco, popular, lúdico y transgresor. Nos referimos a dos tendencias de teatro ritual: el teatro-ceremonia y el teatro-fiesta, o bien, teatro ritual y ritual grotesco, que sistematiza Cornago (1999).

Recuerda -*La Trotski, Las Reinas del Paralelo*- se verá conquistado por la plasticidad de este lenguaje, y desarrollará la renovadora tendencia del *environmental theater*. Declaraba en “Creación, arranque y evolución de un autor subterráneo”:

Ahora mismo está en mi pensamiento el teatro negro y chicano de América, el polaco de Grotowski, el de Artaud, el de Meyerhold y las maneras más recientes de hacer de Jorge Lavelli, de Streller, Víctor García y otros. Sería mentir si yo dijera que todos estos autores y directores no influyen para nada en la personalidad del creador español (cit. en Oliva 1979: 107).

Recordemos que en una fecha temprana Buero Vallejo había alabado *El triciclo*, de Arrabal -estrenado en 1958-, por mostrar la irracionalidad de la vida²⁸. Aquel españolismo en base a “ganar en intensidad cuanto se pierde en extensión” (cit. en Quinto 1962), que declarara Olmo, había tenido los días contados. El autor gallego se había desviado de lo mimético dando cauce a una tendencia alegórica en *La pechuga de la sardina* y *El cuerpo*, hasta ser conducido al farsidrama *Cronicón del medievo*. La mimesis social-realista se desviaba hacia nuevas formas de realismo. Muñiz romepría la dictablanda del sainete con *El precio de los sueños*, hasta abandonar en *Las viejas difíciles*, *Un solo de saxofón* y *La tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* todo lo que supiera a naturalismo y costumbrismo: “El expresionismo es donde me siento más a gusto. Me ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kafkiana (...) el naturalismo me resulta demasiado suave” (1969: 27). Se deduce que esta

(28) El mismo Buero exponía que el realismo directo era sólo una zona de su teatro: “Se me considera un autor realista. A mí eso siempre me ha parecido objetable. (...) Apuntaba cómo las formas simbólicas eran perfectamente legítimas en el teatro e incluso no menos buenas para obtener un realismo de fondo, ya que en realidad todos pretendemos un realismo no como ‘ismo’ o estilística, sino como captación del enigma de la realidad” (1971: 7).

corriente unió a la actitud comprometida una estética no privada de niveles irreales y simbólicos (Serrano 2003). Mediante alienación, “fue acercándose progresivamente al teatro experimental de la siguiente generación” (Floeck 1995). Más específicamente, ambas promociones se aúnan en la práctica del grotesco, bien trágico, o bien festivo. Los autores del drama neorrealista apostaron por nuevas formas, dejando que se les tildara anacrónicamente de xenofobia cultural. Farsas para muñecos, zonas limítrofes con el surrealismo, teatro expresionista y notas ubuescas se dejaron ver de forma recurrente en sus piezas. Ofrecemos a continuación un corpus de este legado dramático.

5. ESENCIA Y PRESENCIA DE LO CARNAVALESCO.

EJEMPLOS DE UN CORPUS

Para el análisis de la estética del teatro neorrealista tendremos muy presentes las grandes teorías del grotesco heredado del Romanticismo: las publicaciones de Byron Jennings (1963), Clayborough (1967), Barasch (1971), Thomson (1972), Harpham (1982), Buffard-O’Shea (1993), Kayser (1995) o Robertson (1996). Con todos ellos podemos acercarnos a una categoría que, desde la perspectiva tradicional, se contempla en su faz agresiva, trágica, doliente, compasiva, siniestra, hermanada con lo sublime. Del otro lado, cuando nos adentremos en un grotesco popular defendido desde el simbolismo y el surrealismo, triunfante, degradante y de tipo lúdico-carnavalesco, nos haremos eco de su recuperación en el modernismo y la vanguardia. En esta segunda orientación tendremos como pauta crítica al gran teorizador del grotesco en el siglo XX: Mijaíl Bajtín, pensador ruso que hace en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* una competente revisión a la obra de Wolfgang Kayser *The Grottesque in Art and Literature* teniendo en el punto de mira un olvido del teórico alemán: haberse ceñido únicamente a una dimensión trágica, dejando de lado la dimensión festiva del grotesco popular. Bajtín articula un cuadro metodológico para analizar el campo de lo

riente de bajo extracto y la cosmovisión desprendida de él. Hemos aplicado sus análisis a una de las tendencias del teatro de posguerra –la neorrealista-, por no estar ante un periodo monotemático y autocompasivo, sino dentro de un horizonte que también avista la chanza, el juego y la parodia, con la misma crítica que impone, implica o sugiere la visión sombría. El saldo estilístico del estudio de esta cosmovisión inversora en el periodo nos permite atender a cómo se logra dar un vuelco al discurso oficial bajo la mirada de un *risus paschalis*, en base a un *bifrontismo*, término “aplicado por Vittore Branca para aquellas obras medievales capaces de acoger visiones del mundo distintas y hasta encontradas” (Huerta 2000: 4). El homenaje practicado por nuestros dramaturgos al espíritu de las formas en sí inversoras e irreverentes se mostrará en su saber tomar de ellas el final en mundo al revés -*Cronicón del Medievo*, de Olmo-, la reverencia a la burla -*Luis Candelas*, del mismo autor-, la exaltación de lo joven frente a lo caduco -*La feria de Cuernicabra*, de Mañas-, las uniones más insólitas -*Reconquista*, de Rodríguez Méndez- o las estructuras en desfile con centro bufonizado -*Miserere para medio fraile*, de Muñiz-, por citar algunos ejemplos del inventario de elementos y estructuras carnavalescas.

En buena parte de estas obras, el modelo del teatro breve se muestra el medio más eficaz para saldar la deuda contraída con la tradición española. Todos nuestros autores habían sido grandes entusiastas del género chico y del homenaje al casticismo que éste entrañaba. Sin embargo, en su devoción al teatro español también transparentaba una atracción confesada por la vieja farsa. Este aspecto hace que, en las antípodas del sainete serio de *Historia de una escalera* o *La camisa*, las obras analizadas hagan un “mundo al revés de las costumbres”, como sucede con las tonadilleras de *Luis Candelas*, de Olmo, o con el travestismo de la obra *Pobre diablo*, de Rodríguez Méndez.

Vino viejo en odres nuevos, se tomaba material grotesco para un fin no pintoresco sino de denuncia. Con este aliento

escribieron sus obras breves Rodríguez Méndez -*El milagro del pan y los peces; Auto de la donosa tabernera; Historia de forzados; El vano ayer; Defensa atómica; La Andalucía de los Quintero-*, Sastre - *Cargamento de sueños y Comedia sonámbula-*, Muñiz -*Un solo de saxofón y El caballo del caballero-* y Olmo -*La noticia, La señorita Elvira, La jerga nacional e Instantáneas de fotomatón-*. Pero este grupo de dramaturgos deja que la risotada transparente en otras de sus piezas, que, aunque no breves, serían inclasificables en un drama costumbrista, naturalista o trágico; no podrían abrazarse al alto grado de patetismo que se predicaba de las primeras producciones de sus autores. Practicado por igual el grotesco en todos ellos, cabrá sin embargo una notable especialización. Sastre se decanta por la tragedia y la comedia compleja. Olmo demuestra ser un entusiasta del entremés contrahecho a lo absurdo y del baile pantomímico. Martín Recuerda escoge el marco del teatro-carnaval de dimensión coral y Rodríguez Méndez se encuentra cómodo en el misticismo grotesco, que alterna con el retablo esperpéntico. Mañas se retrotrae en sus piezas a un guiñol medievalizante y Miras se decanta por el carnaval de la hechicería.

En cuestión de género, puede observarse que, relacionadas con el guiñol, tenemos las obras olmianas *El guiñol de don Julito* y *Nuevo retablo de las maravillas y olé*, de Olmo, y un “guiñol histórico” es *Reconquista*, de Rodríguez Méndez. Cuatro de ellas se relacionan directamente con la farsa: “farsa burguesa para una exposición de pintura” es *El caballo del caballero*, de Muñiz, “farsa trágica” la *Plaza del mercado* de Castro y “farsita” es *Don Especulón*, de Olmo. Títulos carnavalescos propiamente son la “fiesta española” de *Las arrecogías* y el “teatro carnaval” de *Caballos desbocaos*, de Martín Recuerda. Explican su dimensión onírica las fantasías del mismo autor *Las Meninas*, *El sueño de la razón* y *La detonación*, de Buero Vallejo, y *El tintero* de Muñiz. Como fábulas se presentan *Irene o el tesoro*, *La llegada de los dioses*, *La Fundación*, *Caimán*, *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*, de Buero. Son “sucedidos imaginarios” los contenidos en la

recuerdiana *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, será una parábola la obra de Buero *El concierto de San Ovidio* y un misterio escénico grotesco *Leyenda áurea*, de Rodríguez Méndez. Muñiz escribe un *Oratorio de los condenados*. Por otro lado, se relaciona con la pintura la pieza mendeciana *La chispa* (“agua-fuerte madrileño”) y con lo musical lo hacen Pablo Iglesias (“espectáculo dramático-musical en dos partes”) y *El grillo* (“concierto estridente en dos actos y un epílogo”), de Olmo y Muñiz respectivamente. La fastuosa y jubilosa fiesta del “elogio de locura” circulará igualmente en *La taberna fantástica* –de Sastre-, *Los quinquis de Madrid*, *Flor de otoño* –de Rodríguez Méndez- y en *Las brujas de Barahona*, de Miras.

A nivel formal, habrá absurdos entremesados en las piezas de *El cuarto poder*, actualización de la *commedia dell’arte* en *La feria del Cuernicabra* –de Mañas-, zarzuelas grotescas en *Historia de unos cuantos*, romances de ciego pasados por el tamiz del teatro ritual en *La venta del Ahorcado*, de Miras. La desrealización voluntaria de algunas piezas bien puede emparentarse con la de los neovanguardistas. De hecho, comparten fórmulas como el distanciamiento –*La detonación*, de Buero-, el esquematismo –*El tintero*, de Muñiz-, la animalización –*Tragicomedia*, de Muñiz-, el absurdo –*Mare Vostrum*-, el misterio gótico –*Los crímenes extraños*, de Sastre-. En un gran número de ellas revive de nuevo el tinglado del antiguo tabanque de marionetas o de las fiestas cortesanías de ambiente distendido. Se produce un movimiento en busca de códigos entroncados con lo popular, logrando conciliar distanciamiento e identificación. Uno de los efectos de extrañamiento se conseguía mediante el recurso a proyecciones –como sucede en *Las Meninas* o *El sueño de la razón*, de Buero-; a través de coros, –los preferidos por Martín Recuerda en *Las arrecogías*, *El engaño* o *Las conversiones*-; mediante carteles enunciativos del contenido –como ocurre en la *Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez-; con la utilización de cantares de ciego como telón de fondo narrativo, técnica que explotan Sastre en *Guillermo Tell* y Miras en *La Venta del Ahorcado*.

Carnavalizaciones sonalescas habrá como las de *Caballos desbo-caos*, de Martín Recuerda, que serán más dolientes y “protesta” que genuinamente populares y desinhibidoras. Otras modalidades se ajustarán a un marco carnavalesco esencial. Las más demás contendrán un grotesco de otra índole, que quiere acercarse, sin poder, a este mundo burlesco por el que sienten añoranza en buena parte. De este modo, podemos vislumbrar de entrada que hay tres formas de manifestar este discurso carnavalesco: nostálgicamente evocado, exagerado en su vertiente espectacular y especialmente propicio como medio grotesquizador (Dougherty y Vilches 1992).

Dentro de *lo carnavalesco* como la proyección del motivo antropológico del mismo nombre, no podían faltar en los neorrealistas formas clásicas propiamente rayanas con la frontera de lo prohibido. Los temas tabúes molestos para la censura, tales como el sexo, la dictadura o el rito religioso, declaraban, al ser grotesquizados, la guerra a ideas, tiempos y espacios coercitivos. Se invitaba al público a participar activamente; se le provocaba. La fauna criminal del Siglo de Oro reaparecerá en nuevas Marcas y Coimas de una jácara -la Tía Conejita de *La Venta del Ahorcado* de Miras o la *Jenofa Juncal* de Sastre-, auténtica explosión de marginalidad cuyo modelo remedarán nuestros autores bañándola en el teatro ritual. Nuevas formas como la revista o el cabaret participaban del mismo modo en el movimiento de recuperación de lenguajes tradicionales, como demuestra la obra recuerdiana *Las Reinas del Paralelo*. Sentir aliadas a su fuerza crítica las técnicas de distanciamiento brechtiano hizo que estos autores, a medio camino con la *performance*, apostaran por un teatro total y por la paulatina hibridación de lenguajes teatrales. A este atractivo venía a unirse el fragmentarismo que propiciaba la inclusión de *clowns*, de cantares de ciego, de tingladillos de muñecos y paréntesis en pantomima. Con la savia renovada extraída de las vanguardias, podemos extraer cumplidas muestras de nuevos pícaros, rufianes, bufones y de la gran figura privilegiada por el teatro breve: el Bobo, el Simple, el Gracioso, el Loco o el *Clown* (Mason 1988).

Su desilusionismo y necesidad de los pies sobre la tierra, su capacidad de ser coartada, será profundamente desplegada en la tendencia neorrealista. Quizá la muestra más patente sea *El cuarto poder*, donde asistiremos al desfile de la máscara proteica en cuatro de sus variantes. Pero el loco estará presente en todo su linaje: Buero lo dotará de un poder visionario en *El sueño de la razón*; Martín Recuerda llenará de lucidez a la reina doña Juana de *Las Conversiones* y nos hará partícipes de sus quejidos pierrotianos en *Caballos desbocaos*; Muñiz presentará a un perverso voyeurismo con el Estebanillo de la *Tragicomedia del serenísimo*; Rodríguez Méndez convertirá al bufón Lluiset de *Flor de Otoño* en sabedor de su propio patetismo, como sucede con el antihéroe irrisorio de *La sangre y la ceniza*, de Sastre. El clown tendrá hábito de hechicería en la *Reconquista mendeciana*, llegará a la monstruosidad más blasfema la sastriana *Jenofa Juncal* y será embrujado en *La Saturna* o *El doctor Torralba*, de Miras. Un particular arquetipo de simplicidad se desquiciará padeciendo esquizofrenia en *Aurora*, del mismo autor. A propósito de estas piezas, puede comprobarse que el motivo del bufón carnalesco tiene una trascendencia más que anecdótica en su discurrir por nuestro teatro contemporáneo.

Desde la misma perspectiva, un teatro rayano con la farsa neoexpresionista lo conforman oficiantes venidos de la tradición chamanística, un espacio autónomo reteatralizado -*La Venta del Ahorcado*-, sacrificios expiatorios -*La Saturna*, *Las brujas de Barahona*-. Más allá del rito solemne, se dan cumplidas muestras de cómo el ritual se deforma, se recarga y se pervierte poniendo una nota sobre la escatología y lo macabro. Frente a la desnudez del movimiento ritual, el ritual grotesco propone un abarrocamiento (Cornado 1999a). En esta nueva línea, el coro ya no es el hierático, sublime y admonitorio del teatro ritual, sino que es un coro de pieles danzantes. El marco protocolario se viste con ropajes antiguos de la verbena y el carnaval. En este contexto entendemos el teatro-carnaval de Martín Recuerda y la dramaturgia violenta de Miras.

Son otras las fórmulas de distanciamiento grotesco presentes en las piezas de orientación grotesca. Lo implican los carteles de *Caballos desbocados* de Martín Recuerda, los titulares de periódicos proyectados en forma de pantalla piscatoriana en la citada *Flor de Otoño*. Fue Buero Vallejo partidario de la fusión de un Brecht con los efectos de participación, y Muñiz el autor más abierto “a tendencias extranjeras o españolas que signifiquen renovación formal” (Fernández Insuela 1986: 223). Por su parte, Martín Recuerda no cejaba en su intento de crear un teatro con raíces españolas abrazado a Brecht: pese a su aserto “las teorías de Brecht no sirven para nada”, sin embargo admitió reseñar *Las salvajes en Puente San Gil* como obra bañada en el teatro de la crueldad, haciendo compatible la teoría artaudiana con Brecht, con el esperpento y la farsa trágica lorquiana, con lo expresionista, absurdo y ritual.

El cuarto poder de Olmo contiene escenas realmente absurdas, que comparten las piezas breves de *Estampas contemporáneas* e *Instantáneas de fotomatón*. Da cauce asimismo a una tendencia alegórica en *La pechuga de la sardina* y despliega una reteatralización en *Cronicón del medievo*. Pantomimas ofrece *Luis Candelas* y farsa es también *Mare Vostrum*, del mismo autor. Sus compañeros incluyen absurdos tipos de entremés –Miras en *La Venta del Ahorcado*–, máscaras de la comedia italiana y marionetas –Mañas en *La feria de Cuernicabra*–, un gran guiñol –Rodríguez Méndez en *Reconquista*– y fingidos cómicos de la legua –Martín Recuerda en *Las arrecogías*–. Un auténtico homenaje al grotesco en su doble vertiente será la *Tragicomedia del serenísimo*, de Muñiz, y domina el apunte irracional del grotesco trágico en *De San Pascual a San Gil*, de Miras. Una apuesta de teatro total en la línea de Artaud y Grotowski es también la que asume Martín Recuerda en *Las conversiones*. El banquete orgiástico de *Les Cenci* reaparece en la *Jenofa Juncal* de Sastre. Bien sabrán nuestros autores de posguerra ver que la fiesta teatral siglodoresca dependía de la comedia y podía desarrollarse en un marco cortesano –*Tragicomedia del serenísimo*, de Muñiz– o en

un espacio popular -*La feria de Cuernicabra*, de Mañas-. En cuanto al criterio temporal, escogen para sus fiestas burlescas el propio tiempo de antrúejo -*Caballos desbocaos*- o la liturgia que facilite la metamorfosis, que es la que dibuja el mundo circense decadente de la obra recuerciana *Caballos desbocaos*. Nostálgicos romances de ciego, venidos de la paraliteratura, se recitan en *Guillermo Tell*, de Sastre, y la mirasiana *La Venta del Ahorcado*. Puesto que en este periodo en que revive la fiesta barroca, en lo relativo a la estructura de las obras la herencia más evidente del teatro breve es su continuo recurso a intermedios destinados a la música o la carcajada, que pueden ser de diverso tipo: a) de tipo pantomímico -*Miserere para medio fraile*, de Muñiz-; b) alucinatorio -*El sueño de la razón*, de Buero-; c) clownesco -*Tragicomedia del serenísimo*, de Muñiz-; d) jacarescos -*Jenofa Juncal*, de Sastre-; e) el tabanque titeresco -*La feria de Cuernicabra*, de Mañas-; f) proyecciones -*Flor de Otoño*-. Las formas breves distensivas se injertan en la "comedia". La rica dimensión deshumanizada ofrecía la posibilidad de reteatralizar -*Las Meninas*- o de potenciar el gesto distanciado -*La detonación*- caminando hacia el teatro total. Signos evidentes de carnavalización escenográfica van a ser, en *Las conversiones* de Martín Recuerda, los cuerpos abiertos, materiales de baja extracción, sangre a borbotones. También son frecuentes las amputaciones -*La cicatriz*, de Martín Recuerda-, la presencia de degollamientos -*La Venta del Ahorcado*, obra de Miras-, la matanza sangrienta de personas o sacrificios rituales de animales. De modo peculiar, la dinámica muerte-vida-fiesta será ritualizada en la *Jenofa Juncal* de Sastre.

En el campo lingüístico, será de especial interés el empleo del lenguaje fatrásico, la música y la gestualidad de la plaza pública. Los significantes acústicos se cargarán de lirismo, se recuperarán formas en desuso, se rendirá culto a la grosería más difamatoria dirigida a divinidades y autoridades. Los estrepitosos insultos de la lengua popular carnavalesca van a ser formas emparentadas con las demás variantes de degra-

dación heredadas del realismo grotesco: los disfraces, las diabluras, los animales nocturnos, la medida más grosera y embrutecida.

Vinculadas al cronotopo del carnaval bajtiniano y en un universo celebrativo que ensalza la infidelidad y el descaro, los hombres anónimos dejan de serlo para convertirse en protagonistas. Dentro de la esfera del realismo grotesco del personaje, nuestros autores escogen seres heterogéneos, contradictorios - *El tintero*-, múltiples -*La feria de Cuernicabra*-, complejos, fanáticos -*Spot de identidad*-, hipócritas -*Las viejas difíciles*-, regicidas -*La tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*-, fratricidas -*La cicatriz*-, necrófilos -*La venta del ahorcado*-, coprófilos, siluetas de la perversión, retratos de esquizofrenia. Porque un gran número de personajes quedará reducido a una condición indecente, irrisoria, impostada o patética. Encamisados, travestidos, locos, comparsas carnavalescas, enveladas, coros en la búsqueda de lo artificioso serán “el engaño a los ojos” aprovechado en *Las conversiones* y *El engaño*, de Martín Recuerda. Ante esta aparición insumisa de ambientes rufianescos -*La taberna fantástica*-, prostibularios -*Las conversiones*- y patibularios -*La sangre y la ceniza, Miserere, Luis Candelas*-, tendremos índices patentes de la función del grotesco: luchar contra la jerarquía, la intolerancia, la división de clases, la marginación, la idea de alta cultura. Se había dicho de él era una manifestación plebeya por representar una oposición al elitismo literario, apelando a que la tradición neoclásica oficial lo había expulsado de los márgenes de la calidad. Desligado de esta comparación peyorativa, el canon grotesco necesita juzgarse por sí mismo. Se reivindica cada vez que nos dejamos seducir por manifestaciones apartadas de lo sublime y del imperio del buen gusto. En esta ocasión lo hemos estudiado a través de una producción dramática que mostró grotesco con grotesco: fondo y forma, causa y efecto, una denuncia quizá más furibunda que la del aséptico realismo.

6. CONCLUSIONES

Carecemos de un estudio conjunto del teatro completo de Buero Vallejo, Sastre, Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Muñiz, Mañas y Miras. Abundando en el análisis de su obra más conocida, se les ha tildado en ocasiones de autores realistas, se ha privilegiado la producción de unos nombres dejando en la sombra a otros, y se constata que buena parte de sus piezas están todavía sin publicar. Espectáculos de amalgama de esperpento y distanciación brechtiana son *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* o *La sangre y la ceniza*. Obras como *Cronicón del Medievo*, *La feria de Cuernicabra*, *La Saturna* o *La Venta del Ahorcado* recuperan las formas, componentes y estructuras del teatro breve y entablan un diálogo directo con las formas primitivas del entremés, la *commedia dell'arte*, la pantomima, el teatro ritual y el mundo del circo. A la luz de su cosmovisión grotesca, se abren sugerentes vías de análisis en el teatro neorrealista.

RAQUEL GARCIA PASCUAL
Universidad Complutense de Madrid

7. BIBLIOGRAFIA

- ASZYK, Urszula. 1995. *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsovia, Universidad de Varsovia.
- BERENGUER, Ángel. 1988. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus.
- BOBES NAVES, Carmen. 1987a. *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid, Aceña.
- BUERO VALLEJO, Antonio. 1963. "A propósito de Brecht". *Insula* 200-201: 1y 4.
- BURGUERA NADAL, María Luisa. "Introducción", en Muñiz (1997: 11-60).

- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony. 1970. *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. 1999. *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid, Visor.
- 2000. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta. La encrucijada de los "realismos"*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DOMÉNECH, Fernando. 1987. "Los efectos de inmersión en el teatro de Buero Vallejo: una puesta al día". *Anthropos* 79: 31-36.
- DOMÉNECH, Ricardo. 1973. *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*. Madrid, Gredos.
- DOUGHERTY, Dru. 1982. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral.
- y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (coords. y eds.) 1992. *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación García Lorca / Tabapress S.A.
- 1996. (coords. y eds.) *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid, Boletín de la Fundación García Lorca.
- EDWARDS, Gwynne. 1985. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid, Gredos.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. 1981-1982. "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Degradación e ironía". *Archivum* (Universidad de Oviedo) 31-32: 289-304.
- 2004. "Teatro breve y literatura oral en el siglo XX: algunos ejemplos de una relación". *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 29: 39-63.
- FLOECK, Wilfried y Alfonso de TORO. 1995. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel, Edition Reichenberger.
- y María Francisca VILCHES DE FRUTOS. (eds.) 2004. *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- FRANCO, F. 1989. "Frente a las grandes producciones, renace el mundo del café teatro". *Faro de Vigo* 2-4-1989: 4.

- GARCÍA PAVÓN, F. 1962. *Teatro social en España*. Madrid, Taurus.
- GARCIA TEMPLADO, José. 1984. "El teatro español contemporáneo (Las generaciones realistas)". *Barcarola* 16-17: 165-174.
- GOLÁN GARCÍA, M. 1999. "El grotesco en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán. Su relación con el contexto europeo". *Letras de Deusto* 84: 57-80.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L. T. 2002. *La canonización del Diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid, Verbum.
- GUERRERO ZAMORA, J. 1955. *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid, Editora Nacional.
- HALSEY, Martha T. y ZATLIN, Phyllis. (eds.). 1999. *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Pennsylvania, Estreno.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. 1972. *Ramón del Valle-Inclán. La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Madrid, Alberto Corazón.
- HUERTA CALVO, Javier. 1985. *El teatro en el siglo XX*. Madrid, Playor.
- (coord. y ed.) 1989. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Del Serbal.
- 2000. "Solana o la disolución del costumbrismo". *Insula* 637: 19-20.
- (coord. y ed.) 2003. *Historia del teatro español*, tomo II. Madrid, Gredos.
- y PERAL VEGA, Emilio. 2001. "Introducción" en Benavente (2000: 9-75).
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. 1982. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- 1996. "La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos", en Dougherty y Vilches de Frutos (1996: 255-269).
- ISASI ANGULO, A. C. (comp.) 1974. *Diálogos del teatro español de la Postguerra*. Madrid, Ayuso.
- KAYSER, Wolfgang. 1995. *The Grotesque in Art and Literature*. Nueva York, Atheneum.
- MARTÍN RECUERDA, J. 1979a. *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez. Desde la Restauración hasta la dictadura de Franco*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

- 1979b. *Génesis de “El engaño”*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique. 1997. *Los herederos de Valle-Inclán. ¿Mito o realidad?*. Murcia, Universidad de Murcia.
- MIRALLES, Alberto. 1977. *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid, Villalar.
- MONLEÓN, J. (coord.) 1962. “Nuestra generación realista”. *Primer Acto* 32: 1-3.
- (coord.) 1976. *Cuatro autores críticos*. Granada, Gabinete de Teatro y Secretariado de Extensión Universitaria, Universidad de Granada.
- 2000. “Sobre el realismo de Buero”. *Las Puertas del Drama* 2: 5-11.
- MUÑIZ, Carlos. 1969. *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*. Madrid, Taurus.
- 1997. *El tintero. Miserere para medio fraile*. Salamanca, Colegio de España.
- NICHOLAS, Robert L. 1992. *El sainete serio*. Murcia, Universidad de Murcia.
- O’CONNOR, Patricia W. y PASQUARIELLO, Anthony M. 1976. “Conversaciones con la generación realista”. *Estreno* 2.2.: 8-28.
- OLIVA, César. 1978. *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*. Murcia, Universidad de Murcia.
- 1979. *Disidentes de la generación realista*. Murcia, Universidad de Murcia.
- 2002. *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis.
- y TORRES MONREAL, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.
- y VILCHES DE FRUTOS, M. F. 1999. “El teatro”, en Sanz Villanueva (1999: 559-604), en Rico (1999).
- OLMO, Lauro. 1970. *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*. Madrid, Taurus.
- PÉREZ, Manuel. 1998. *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel, Reichenberger.
- PÉREZ MINIK, D. 1961. “El testigo, el delator, el comparsa del teatro español contemporáneo”. *Primer Acto* 22: 6-8.

- PÉREZ-STANSFIELD, M. P. 1983. *Direcciones del teatro español de posguerra*. Madrid, José Porrúa Turanzas S. A.
- PÖRTL, Klaus. 1986. *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*. Tübingen, Max Niemeyer.
- QUINTO, José María de. 1962. *La tragedia y el hombre*. Barcelona, Seix Barral.
- RAGUÉ-ARIAS, M. J. 1996. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.
- RICO, Francisco. 1999. (dir.) *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, vol. 8/1. Barcelona, Crítica.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M. 1961. "Teatro español, teatro popular, teatro europeo". *Primer Acto* 24: 18-19.
- 1968a. "La tradición burguesa frente al realismo". *Primer Acto* 102: 30-31.
- 1968b. *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*. Madrid, Taurus.
- 1971. *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona, Península.
- 1999. *Reconquista (guiñol histórico). Reconquista (aguafuerte dramático madrileño)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RODRÍGUEZ RICHART, José. 1965. "Entre renovación y tradición. Direcciones principales del teatro español actual". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 41: 370-386.
- ROMERA CASTILLO, José. (ed.) 2002. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor.
- y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (coords.) 1999. *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. 1999. "Goya en el teatro español contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24: 593-619.
- RUIZ RAMÓN, F. 1975. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

- 1995. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- 2000. “Bajo el signo de Saturno: notas para una antología del teatro español contemporáneo”. *ADE Teatro* 82: 16-27.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. (coord.) 1999. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1975)*, vol. 8/1, en Rico (1999).
- SASTRE, Alfonso. 1995. “Las vicisitudes actuales de la palabra teatral”. *La Página* 20: 111-115.
- SERRANO, Virtudes. 2001. “Domingo Miras. De los inicios al premio nacional”. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 6: 95-105.
- 2003. “Los autores neorrealistas”, en Huerta (2003: 2789-2819).
- THOMSON, Michael. 1996. “Iberismo and machismo español in the theater of Martín Recuerda and Rodríguez Méndez”. *Estreno* 22. 2: 35-44.
- TORRES NEBRERA, Gregorio. 1999. *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*. Madrid, Fundamentos.
- VALDIVIESO, L. Teresa. 1979. *España: bibliografía de un teatro “silenciado”*. Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. 1993. *Las direcciones actuales. Panorámica de la escena española en la década de los ochenta*. Boulder, Society of Spanish American Studies.
- 2004. “Creación autorial y gestión teatral: una interrelación en la escena española contemporánea”, en Floeck y Vilches (2004: 17-30).
- WELLWARTH, G. E. 1972. *Spanish Underground Drama*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.