

Como se explica en la Justificación inicial, aunque el paso del tiempo hace que existan nuevas lecturas, siempre permanece la “palabra verdadera” de cada autor y de cada una de sus obras poéticas.

Berta Sánchez Lasheras

HÄRTINGER, Heribert. *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der frankquistischen Zensur*. Wilhelmsfeld: Egert, 1997. 239 pp. (ISBN: 3-926972-56-4)

Quienquiera que hubiera supuesto que todo estaba dicho sobre la censura, sus efectos sobre la producción dramática y las formas de eludirla, debiera consultar primero el reciente libro de H. Härtinger, con lo que se verá obligado a cambiar de opinión. Con la deseable y utilísimas concisión y claridad H. Härtinger expone primero las bases y el funcionamiento de la censura franquista, haciendo especial hincapié en la censura teatral y en la posición y postura específicas de Buero Vallejo y su posibilismo.

De entrada surge la pregunta de si “teatro de oposición” (Oppositionstheater) es aquel teatro que se manifiesta libremente como oposición a la ideología reinante de la índole que sea y al régimen que la encarna o si es únicamente aquel teatro que surge en sistemas totalitarios con la obligación de eludir de una forma o de otra la censura impuesta por la dictadura de turno para poder sobrevivir. El autor se cura en salud especificando que su estudio se dedica al “teatro de oposición en la dictadura”. Tal vez debería precisar y hablar de “teatro bajo la censura”; el término “crítica de España” (Spanienkritik) en el subtítulo acaso no sea el más adecuado, dado que Buero Vallejo no critica a España, sino a lo sumo a determinados españoles de una determinada época y sobre todo, al régimen franquista.

Las partes más ilustrativas y sugerentes del libro son, a mi modo de ver, por un lado, la referida a las condiciones (sobre) de la posibilidad de escribir dramas bajo las limitaciones e imposiciones de la censura y, por otro, los análisis de obras concretas del dramaturgo español en los que el autor demuestra, aparte de una gran sensibilidad literaria, su capacidad de buen hacer al presentar con claridad y buen criterio todos los elementos imprescindibles para fundamentar y documentar el arte dramático de Buero y, ante todo, su habilidad refinada para socavar las imposiciones reprobato-

rias “creando obras maestras de elusión de la censura” en palabras de H.J. Neuschäfer. Basándose en una sugerencia de este ilustre hispanista alemán el autor echa mano de una afirmación de Sigmund Freud en su *Interpretación de los sueños* referida a los efectos de la censura sobre el comportamiento y la producción de los autores literarios para aplicar a continuación el esquema analítico elaborado a tres temas destacados plasmados en seis obras dramáticas de Buero Vallejo.

Llama la atención en el teatro de Buero que todas las obras de “oposición” o de comprometimiento, si se quiere, sean igualmente legibles e interpretables en clave puramente político-dramática incluso haciendo caso omiso de los recursos que surgirían de las necesidades e intenciones de elusión de la censura. Pongo por caso la existencia de un futuro lector ingenuo que no sepa cuáles han sido las condiciones de trabajo de un autor literario bajo la dictadura de Franco; sospecho que ninguno de los elementos dramáticos le resultará extraño o superfluo. Ello implica dos consecuencias: en primer lugar, los recursos con los que se sortea la censura no se distinguen de otros elementos dramáticos, es más, son los mismos recursos, aunque, para revelar su eficacia en los controles censuradores deben ser subliminalmente ambivalentes y ambiguos; y, en segundo lugar, para detectar su ambigüedad es preciso que el lector-espectador posea el adecuado horizonte de expectación. En otras palabras, la obra literaria que pretenda influir sobre el público, sin que caiga sobre ella el vituperio de los vigilantes estatales, debe ofrecer dos lecturas, una supuestamente inocente para obviar y “engañar” a los censores, y otra, veladamente crítica y hasta agresiva para los verdaderos destinatarios. La labor del crítico de este tipo de teatro es, por tanto, y de modo primordial, mostrar cómo a los procedimientos ordinarios se añade, a modo de realidad subyacente una segunda intención disimulada y evidente a la vez.

El autor realiza esta labor recurriendo a la terminología freudiana; rastrea en el teatro de Buero dos procedimientos de “cifrado del mensaje” (*Verschlüsselung der Botschaft*), a saber, el “desplazamiento del sentido” en una doble variante, temporal y espacial, o bien en la combinación de ambas (72-76) y, por otra parte, la “condensación de sentido” en símbolos, en la construcción *pars pro toto* y en el motivo del espacio cerrado (76-83). Es obvio que todos estos recursos literarios no son exclusivos de dramas escritos “contra” la censura, sino que son perfectamente aplicables a los demás, baste recordar por ejemplo la técnica del auto sacramental. En

cierto sentido todas las obras literarias son, por ejemplo, construcciones *pars pro toto*, todas pretenden ejemplificar una problemática e interpretar el mundo en un segmento individualizado. La aplicabilidad universal de una circunstancia y problemática particulares no deja de ser una de las características de la obra literaria en general. Y no es precisamente para sortear posibles vigilancias administrativas.

La “movilización del espectador” se destaca como otro de los efectos que pretende conseguir Buero con su teatro. La movilización se basa en dos estrategias aparentemente contradictorias, la identificación y el distanciamiento del espectador, por un lado, los procedimientos ilusionistas de la tragedia y de la inmersión según el término acuñado por Ricardo Doménech y, por otro, los recursos antiilusionistas del teatro épico. (Por cierto, me parece más adecuada la voz “antiilusionista” que no “desilusión” porque ésta presupone una ilusión previa. Lo que pretenden los brechtianos y también Buero es impedir de entrada que surja.)

En último lugar, el autor menciona como recurso de elusión de la censura el “apoyo en géneros y recursos dramáticos establecidos” como el sainete, el drama religioso y el histórico. El hecho es evidente y (puede ser) perfectamente analizado; sin embargo, uno se pregunta por qué no se incluye en este capítulo el esperpento con el que se cierra el apartado anterior, dado que es igualmente un género establecido y el uso que se hace de él no discrepa del de los demás.

Como ningún libro es perfecto, también se podría mejorar el presente en algunos de sus detalles. Yo creo que la falta de contacto con el mundo exterior, tan característica de *Historia de una escalera*, no se rompe en una sola ocasión sino en dos: la primera vez a través del cobrador de electricidad, como menciona acertadamente el autor (124) y la segunda, al principio del tercer acto con la breve pero no menos significativa intervención del “Señor y del joven bien vestidos” que simbolizan la apertura económica en la España de los años cincuenta. Opino que no se ha tratado con la suficiente profundidad el marco dramático y escenográfico de ciencia ficción de *El tragaluz* que también es un truco de elusión de la censura al situar el presente de la acción-marco —el experimento de recuperación del pasado— y con ello también a los respectivos espectadores, en un futuro lejano (s. XXV o XXX). Aristóteles sólo menciona para la tragedia la unidad de tiempo (1449b12-16), la de espacio y acción son añadidos posteriores. No resulta claro qué criterio

sigue el autor al citar: citas con la misma extensión unas veces se incluyen en el texto y otras se separan con sangría. En la bibliografía se echan de menos los títulos de algunas obras de teoría del drama en los que el autor se apoya implícitamente, baste recordar *Das Drama* de Manfred Pfister y *Lire le Théâtre* de Anne Ubersfeld, por citar solo algunos destacados. Finalmente cuesta imaginarse un “massierten Einsatz bühnen-technischer Darstellungstechniken” (89).

Como se ve, estos defectillos son fácilmente subsanables y no merman la alta categoría científica de este libro y su enorme utilidad para el estudio del teatro contemporáneo español bajo el régimen franquista. Sería deseable una pronta traducción al español.

Kurt Spang

HAENSCH, Günther. *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI. Problemas actuales de la lexicografía. Los distintos tipos de diccionarios; una guía para el usuario. Bibliografía de publicaciones sobre lexicografía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997. 293 pp. (ISBN: 84-7481-849-4)

Sobre ese “montón de palabras” que son, en apariencia, los diccionarios, como señala J.A. Pascual en la presentación de la obra, versa este libro.

Nos encontramos ante un tratado de lexicografía centrado principalmente en presentar una tipología de todos los diccionarios del ámbito hispánico y de algunos ajenos a nuestras fronteras lingüísticas y, lo que es más admirable, en ofrecer una crítica objetiva de todos y cada uno de éstos. Esto la convierte, como explica el autor en el primer capítulo, que coincide con un breve prólogo, en una obra cuya finalidad “es informar de una manera sucinta, pero al mismo tiempo objetiva y crítica, a los profesores y alumnos de todos los niveles, y además a todas las personas que utilizan diccionarios o se interesan por ellos, sobre las obras lexicográficas de la lengua española en la última década del siglo XX” (13). En la página siguiente (14), Haensch informa de la fecha de conclusión de esta obra, febrero de 1996, lo que, sin embargo, no le ha impedido recoger nuevas ediciones de diccionarios o nuevas obras lexicográficas, de las que informa en las pp. 292-293, en el anexo III, del que más tarde se dará información