



## **Las nuevas tendencias en el teatro español a finales del siglo XX**

**Por Prof. Dr.Hashad, Ahmed Ali<sup>1</sup>**

### **ABSTRACT**

#### **ARTICLE INFO**

Received 2020-01-22

Accepted 2020-02-20

#### ***Keywords***

New Trends,  
Spanish Theater

### **New Trends of the Spanish Theater at the End of the Twentieth Century**

The current research starts with explaining the importance of the topic being addressed, as well as a discussion of the problems that will result from handling this topic while studying and analyzing the new trends of the Spanish theatre in the twentieth century. Thus, the present research illustrates the aim of this study at the beginning. Then, it attempts to explore the motives of the scientific approach of induction or the projection on the new trends. Hence, the research clarifies the features of the new trends. However, this study focuses mainly on a new presentation of this topic that deals with a systematic sequential analysis of the new trends of the contemporary Spanish theatre in recent times.

In order to achieve the aim of this study, it was necessary to apply a methodological criterion which differs from the traditional descriptive methods and it is built on visions consistent with "the theory of social mediation" and "motives for authorship". In this context, it was also essential to address two problems inherent in the issue of trends:

The first problem lies in the classification of trends while the second one is related to assigning the selected works chosen for this study. Though at the end, we find that we have developed a brief model

---

<sup>1</sup> Teaching Assistant in English Literature, Beni-Suef University , Egypt

that combines between two main topics namely; the periods of time and the theatrical movements as follows:

The first topic analyzed the trends of theatre in the post-war period or the final years of Franco's rule, where innovative and invisible, opposing or reactionary, real or imaginative theatrical patterns appeared that paved the way for the emergence of new theatrical trends or modern dramatic techniques in the last third of the twentieth century.

The second topic highlighted the theatrical trends that developed the experimental theatrical work by using modern realistic themes that attracted the attention of the Spanish society beginning in the eighties and early nineties where a positive shift took place towards the search for new theatrical patterns that led to the emergence of the period of "the post-transitional stage" in Spain- new theatrical trends that are called "postmodernism" or so-called "post-merging the text with the theatrical performance", which were characterized in their entirety by pluralism. These works were presented by incorporating the new modern methods such as the audiovisual methods that did not stop their constant search for providing theatre with new theatrical alternatives, whether they are themes or other alternatives, which in turn contributed to facing the new challenges that faced and are still facing the Spanish society.

The present study resulted in several conclusions that are not only limited to the results that were reached through applying the mechanisms of analysis to the new trends according to the plan of the study that outlined two main issues, but the study also provided some recommendations for further studies that will be conducted on the same topic in the future. Finally, the study illustrated the specialized sources and references that are related to the subject of the study.

**Keywords:**

Nuevas tendencias en el teatro español a finales del siglo XX, El tema y su importancia, Problemas de Corpus y de clasificación de tendencias, tendencias teatrales en la posguerra o el tardofranquismo (1939-1955), Las nuevas tendencias a finales del siglo XX, El teatro durante los años 80 y principios de los 90, Último teatro en la post-transición.

**Las nuevas tendencias en el teatro español a finales del siglo XX**

El estudio da comienzo con una exposición de la importancia del tema así como la problemática que plantea el examen de las tendencias teatrales. En su objetivo se aclaran las motivaciones del enfoque de la aproximación de los nuevos modelos de gestión teatral y su localización haciendo hincapié en una propuesta novedosa que permitiría analizar sistemáticamente las nuevas directrices de la escena española en los últimos tiempos.

Para cumplirlo, se ha contado con una metodología que se aleja de los métodos tradicionales, adoptando, a la vez, varias perspectivas que se orientan básicamente hacia la mediación social y la motivación autorial.

Ha sido necesario también abordar un par de problemas inherentes a la cuestión de las tendencias: clasificación de las mismas y el corpus del trabajo que, al final, se ha optado por desarrollar un modelo abreviado que compagina en dos temas claves períodos con fenómenos más relevantes.

El primero, comenta las tendencias teatrales en la posguerra o el tardofranquismo: formas innovadoras e invisibilizadas, opositoras o reaccionarias, realistas o no, que preparan el terreno al surgimiento de las corrientes y estéticas más representativas del teatro en el último tercio del siglo XX.

El segundo, pone de relieve las manifestaciones teatrales que desarrollan una labor novedosa y experimental, utilizando para ello una temática realista y actualizadora que preocupa la sociedad española. A partir de los años 80 y principios de los 90 se da un giro positivo hacia la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos de modo que en la postransición se han traducido en la existencia de nuevas manifestaciones teatrales postmodernas o post teatrales que se arman en la pluralidad, la representación de las obras mediante la integración de nuevos métodos escénicos audiovisuales y, por

último, la búsqueda constante de alternativas escénicas o temáticas que contribuyan a enfrentar los nuevos retos que acechan la sociedad española.

El estudio termina con unas conclusiones que exteriorizan no solo los resultados obtenidos de los mecanismos analíticos aplicados en el estudio de las tendencias según el esquema trazado para los dos temas claves sino que se concluye con unas recomendaciones que sirvan de guía para futuros estudios. Y como punto final, se anexa en el último epígrafe la bibliografía apropiada sean libros o sean estudios específicos sobre el tema.

## **0.1. El tema y su importancia**

El tema de las tendencias constituye un elemento clave en el estudio del teatro español contemporáneo. Uno de sus capítulos más atractivos y difícil de encasillar es el que aquí abordamos. Me refiero a lo que, según se indica bajo el título por *las nuevas tendencias a finales del siglo XX*. A estas alturas, convendría señalar que, no siempre los estudiosos lo reconocen bajo este rótulo y que, además, sus estatus no son fáciles de precisar.

Así que hablar de las tendencias teatrales a finales del siglo XX, es una tarea ardua, dada la importancia de la bifurcación de las mismas: tendencias, corrientes, directrices, grupos, líneas, estéticas, etc., que suponen cuestionar los fenómenos teatrales surgidos desde varias configuraciones. El tema parece, en un principio, comprensible, definible, pero que, si se pretende analizarlo y definirlo de manera más pausada y o reflexiva, suscita notorias dificultades por la coexistencia, como veamos más adelante, a más de una generaciones en el mismo siglo.

El concepto de las tendencias se refiere, inicialmente, a los modos generales de entender la obra literaria, pero pronto pasan a especializarse o a limitarse su campo de aplicación a una etapa histórica (según los casos) o, a la aparición de un determinado género literario en una época concreta.

En este marco, las obras producidas en un período o en una época se interpretan como una manifestación más lograda del concepto “*tendencias*”.

No obstante, el componente individualizador de una cierta calidad que existe en las obras de los dramaturgos, no se acomoda plenamente, en muchos casos, a los límites marcados por el concepto general de “*tendencia*” o por la aplicación de éste a una estética concreta<sup>1</sup>.

Por consiguiente, sería difícil aplicar todos los criterios o, poner en marcha todas las perspectivas exigidas por la teoría literaria<sup>2</sup>, porque un planteamiento de esta índole requiere varios estudios que comparen y analicen todo lo que está relacionado con las tendencias. Aparte de que nuestro estudio está condicionado por el título.

Es probable poder establecer, desde una vertiente, líneas fijas entre una tendencia y otra, pero, en muchos casos, no sería fácil alcanzar todas las perspectivas que caracterizarán cada una, particularmente, aquellas que llevan la misma denominación ni tampoco las convergencias y divergencias por motivos sociopolíticos, culturales, etc.

Y por otra vertiente, hay que tener en cuenta, por ejemplo, las cuestiones delicadas que podrían ponerse en tela de juicio como la innovación de la vanguardia a principios de siglo o en la segunda mitad, la temática teatral antes y después de la *Guerra Civil*, así como durante la *Transición* y la *Democracia*, las producciones teatrales realistas a principios de siglo de corte naturalista o costumbrista, y el realismo posibilista de los años sesenta y el existencialista de los 90, etc.

De ahí viene la importancia de la cuestión o sea la problemática a lo que a tendencias se refiere. Por ello, para enfocar el tema de las últimas tendencias - que es un tema importante y embarazoso a la vez - sería imprescindible tener en cuenta todas las perspectivas posibles en el desarrollo de nuestro estudio. Por una parte, resultaría interesante, desde nuestro modo de ver, asentar algunos preceptos de corte, formal,

---

<sup>1</sup>Véase una dialéctica similar sobre El teatro social o lo social, en Antonio Fernández Insuela (1997). Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto. *Revista de Literatura Española y Hispanoamericana*, N.2, pp. 13-28.

<sup>2</sup> Las perspectivas son tres y están explicadas bajo el epígrafe de la metodología.

---

generacional y estética entre unas y otras, y por otra, intentar establecer parámetros de asociación o conexión donde caben en ellos muchas categorías como tradición, ruptura, continuidad, innovación y renovación<sup>1</sup>.

## 0.2. Objetivo

Nuestro objetivo parte de examinar las tendencias teatrales y su influencia sobre los nuevos modelos de gestión teatral llegando a configurar la creación teatral más reciente. El análisis de las tendencias no solo abarca los autores más representativos sino que tiende a aclarar el discurso dramático de las corrientes que incluyen en sus planteamientos varias temáticas como, la historia, la identidad, el cuerpo, el gesto, la palabra...etc.<sup>2</sup>

Evidentemente, la concepción original de su producción implica abordar todas las cuestiones referentes a sus líneas desde una pluralidad de puntos de vista que, en algunos casos, lleva consigo el acercamiento de diferentes aspectos que giran en torno al teatro español. De hecho, lograr esta aproximación es un objetivo primordial que guía el estudio que aquí exponemos.

Un examen desde esta perspectiva llevaría a buscar las razones de la exclusión de tendencias, períodos, o denominaciones en distintos momentos según el sistema de valores o las ideologías dominantes. Sin olvidar también que enfocar las tendencias escénicas en España a finales del siglo XX, exige

---

<sup>1</sup>Ángel Berenguer ha denominado con el término innovación la actitud que anima los propósitos y el funcionamiento de estas obras, de manera que la consideración de una Tendencia Innovadora que, junto a otras, recorre la creación teatral contemporánea, acoge en sí la práctica totalidad de autores y piezas del género comedia en los dos últimos siglos. Véase Ángel Berenguer (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Madrid: Taurus.

<sup>2</sup>Hay que distinguir entre el discurso dramático en general y el discurso dramático como comunicación o más bien entre el diálogo interpersonal y la comunicación literaria porque, según explica E.W. Hess “Si el proceso de la comunicación literaria entre autor y público conlleva una comunicación ficticia como la que se da el discurso dramático o en los textos narrativos entonces la orientación hablante-oyente es más complicada si cabe: cada entrada del hablante(en un texto, escena, película) dirigida a su interlocutor, explícita o implícitamente se dirige al mismo tiempo a un hipotético receptor del mensaje situado de ese universo ficticio” Ernest W.B. Hess-Lüttich, *El discurso dramático*, en AA.VV (1999). *Discurso y literatura, Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Traduc, Diego Hernández García, Madrid: Visor Libros, p.238.

una doble perspectiva: la del fenómeno estético y social - que representa la puesta en escena - y la de los textos escritos.

A este propósito, me gustaría aclarar, en primera instancia, las diferencias entre dos tipos de discursos que se desarrollan paralelamente en nuestro comentario acerca de las corrientes teatrales: el histórico y el teatral. Según Villegas: “El discurso histórico - la llamada historia del teatro - es un discurso específico cuya función pareciera ser dejar constancia objetiva de los procesos de transformación experimentados por el discurso teatral. En principio, dentro de una concepción de la modernidad, está guiado por la intencionalidad científica del historiador, quien aspira a marginar su subjetividad en beneficio de la re-presentación objetiva del pasado. Esta concepción lleva a que, generalmente, una historia del teatro asuma una connotación de autoridad que transmite la *verdadera* historia de los fenómenos teatrales [...]

Los discursos teatrales corresponden a la práctica de la producción teatral, son relativamente independientes del discurso histórico y funcionan de acuerdo con códigos funcionales a la tradición y a la posibilidad de comunicar determinados mensajes a receptores/espectadores específicos<sup>1</sup>.

El estudio se propone trazar una aproximación más profunda a las últimas directrices de la escena española. Por tanto, la localización de las nuevas tendencias a finales del siglo XX, se sujetará, pues, a varias posibilidades e hipótesis que van resaltando ambos discursos - cuando sea necesario y según las perspectivas metodológicas -, con vistas a los acontecimientos tanto históricos como sociopolíticos y culturales que afectan al hecho teatral y a la formación de sus direcciones.

Igualmente, es importante señalar que existe otro objetivo para nosotros que es el de atraer la atención sobre el empleo de una propuesta novedosa y moderna que, podría ser de interés en el ámbito de los estudios del teatro español actual, así como poner en el tapete de los estudios este renovado

---

<sup>1</sup>Juan Villegas (1999). *Para la desconstrucción de las historias del teatro español del siglo XX*. RIIICE, Universidad de California, Irvine, N. 15\1, pp.53-54.

método de investigación (poco utilizado) que permitiría historiografiar de manera analítica y organizada las directrices teatrales hasta finales del siglo XX.

### 0.3. Metodología del estudio

La metodología adoptada para el presente estudio se somete, como hemos aludido en el epígrafe anterior, a varias perspectivas. De hecho, se intentaría apartarse, en gran medida, del conocido sistema *generacional* ya que no se pudo reunir todos los autores bajo la misma etiqueta ni tampoco sería suficiente para incluir en la producción representativa de cada una la estética del autor, su visión, su conciencia individual o su visión desde un grupo determinado.

El punto de vista metodológico al que nos inclinamos en el desarrollo del estudio, concuerda plenamente con los criterios postulados por Ángel Berenguer<sup>1</sup> en **El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)**, en el que exige tres perspectivas para el estudio del hecho teatral en España sobre todo en el siglo XXI: “[...] debemos planteamos ante el siglo XXI una propuesta que acepte, organice y estudie la producción teatral desde los diversos ángulos que la hacen posible.

La consideración de la creación teatral desde una *perspectiva sincrónica* nos permite, por un lado, establecer desde el principio postulados tan relevantes como los que se refieren al objeto de la misma (el conjunto de obras de distintos autores que constituyen el hecho teatral) y al sujeto que activa ese proceso creador (el autor teatral o dramaturgo).

Una vez determinados el objeto y el sujeto de la creación teatral, resulta legítimo el intento de reconstruir, desde *una perspectiva genética*, el proceso en que ésta consiste, entendido como acto creador que establece una relación

---

<sup>1</sup>Para ampliar el tema de la metodología teatral y su problemas, remitimos al libro siguiente del mismo autor en el que adopta el estructuralismo genético, como figura en Lucien Goldmann, Ángel Berenguer (1991). *Teoría y crítica del teatro, estudios sobre teoría y crítica teatral*. Universidad de Alcalá de Henares, pp.45-51.

entre el dramaturgo (sujeto individual) y el grupo social (sujeto transindividual) que intervienen en la configuración del universo imaginario de toda obra artística.

La adopción de una *perspectiva epistemológica* nos permitirá abordar de manera ya directa las cuestiones relacionadas con el estudio de la creación teatral. Considerando el alcance y las posibilidades de los distintos factores (a veces circunstanciales y en otras ocasiones de incidencia más amplia) que intervienen en el proceso creativo, debemos establecer un sistema que permita aclarar esa relación tan compleja existente entre el objeto final (la obra) y el sujeto inicial que da origen y es al mismo tiempo elemento que determina el resultado final de dicho proceso.

Finalmente, de manera aún más concreta, la *perspectiva diacrónica* permitirá el planteamiento de los problemas inherentes a la historización de la creación teatral, así como las exigencias de dicha labor y las respuestas que el común de los acercamientos historizadores han ofrecido ante dicha problemática”<sup>1</sup>.

Pues bien aclarados ya los aspectos generales, nos importaría enfocar el de las tendencias que se encuentra también relacionado con la perspectiva *diacrónica* en la que las mediaciones (históricas, psicosociales y estéticas con sus subgéneros) interpretan junto con otras categorías analíticas lo que es “*tendencia*” o “*subtendencia*” por ejemplo<sup>2</sup>.

En este sentido, no es fácil hablar metodológicamente de tendencias sin tener en cuenta muchos factores que se derivan de las tres perspectivas ya expuestas. Sin embargo, podríamos llegar a entender que “El establecimiento

---

1Ángel Berenguer (1998-2001). El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX). Revista Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, pp.10-11.

2Explicar todo lo que se refiere a las subdivisiones de las perspectivas y las categorías analíticas que incluyen, requiere un estudio práctico aparte, puesto que creemos que se trata de un planteamiento nuevo porque, en primer lugar, se aparta del análisis tradicional que suele incluir los dramaturgos en generaciones y, en segundo lugar, compagina la historización con la Teoría literaria y esto es el método más a apropiado para un estudio como el de las tendencias.

de *tendencias* teatrales satisface, en primer lugar, la necesidad de considerar la relación de interdependencia que se establece entre las obras (producidas por los distintos autores en distintos momentos de su biografía) que se suceden a lo largo del eje temporal. Con ello, al mismo tiempo, el concepto de *tendencia* permite evidenciar la posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos, ya sea ésta de semejanza y proximidad entre sus respectivas creaciones, ya sea, por el contrario, de disimilitud e incluso oposición entre ellas.

De esta manera, más allá de la coincidencia cronológica entre las labores creadoras (y más aún entre los ciclos biográficos, como sugiere el método de las *generaciones*) de varios autores, el concepto de *tendencia* permite distinguir con nitidez los distintos ámbitos existentes en un período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de *visión del mundo* que proponen los creadores en sus obras”<sup>1</sup>.

Consecuentemente, para estudiar las tendencias a finales del siglo XX, creemos que es necesario resolver, en primer lugar, los problemas correspondientes a la clasificación y al *Corpus* seleccionado.

#### **0.4. Problemas de Corpus y de clasificación de tendencias**

Ciertamente tanto los manuales de *Historia y Crítica del teatro* como los trabajos de investigación, estudios en publicaciones periódicas o congresos específicos sobre el *Teatro Español en el Siglo XX*, no suelen coincidir en épocas o tendencias fijas situadas en un espacio y un tiempo concretos lo que supone un problema de primer orden para cualquier estudio de esta índole<sup>2</sup>.

Aún así, a veces, se nota que la clasificación de las tendencias se construye a partir del punto de vista generacional sin atender a las perspectivas señaladas en la cabecera de la metodología o la diferenciación

---

<sup>1</sup>Ídem., p. 26.

<sup>2</sup>No vamos a detallar las referencias de todos los libros o estudios que figuran en este epígrafe ya que son muchos aparte de que la mayoría son muy conocidos o se van apareciendo en el estudio mismo. Únicamente citaremos los que pensamos que nos son del todo conocidos.

entre los tipos de los discursos. Ello quiere decir que existe un grupo que se inclina a hacer una distinción por épocas o períodos mientras otros optan por los fenómenos más relevantes, las estéticas o las ideológicas. Todo ello constituye un problema tan serio a la hora de clasificar o seleccionar el *corpus* del trabajo sobre las tendencias teatrales.

Ante este problema, nosotros resaltamos las clasificaciones más relevantes, desde nuestro punto de vista, de tal forma que podríamos alcanzar, a continuación, situar las referencias relacionadas con el tema de nuestro estudio. En un principio, las clasificaciones hechas sobre las tendencias teatrales en el siglo XX podrían ser:

1. Clasificación generacional<sup>1</sup>
2. Clasificación de tendencias que se incluyen en una crítica de carácter general<sup>2</sup>.
3. Clasificación temática y teórica de tendencias a principios de siglo hasta la posguerra o viceversa<sup>3</sup>.
4. Clasificación cronológica por épocas<sup>4</sup>.
5. Clasificación por ideologías<sup>5</sup>

---

**1**Generación del 89, el 27, la Vanguardia, la Generación Realista, la Generación Olvidada, el Nuevo Teatro, etc.

**2**A esta clasificación remitimos a los manuales de Historia y Crítica de la Literatura Española en el Siglo XX, o los otros que hablan del Teatro Español en el Siglo XX.

**3**Michiko Okuo (1998): Tendencias vanguardistas del teatro español de principios del Siglo XX. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio, en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, (coords.) (2000). Vol. 2, pp. 726-733, en <http://dialnet.unirioja.es>. Y Ignacio Elizalde (1977). Temas y tendencias del teatro actual, Madrid: Cupsa. John P. Gabriele (1994). De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto. Frankfurt Am Main: Vervuert.

**4**Véase Ángel Berenguer (1988). El teatro en el siglo XX..., Op.Cit., y M. P. Pérez Stanfield (1983). Direcciones del teatro español de la posguerra. Madrid: Porrúa Turanzas. Podemos observar también otras denominaciones que, se citaran más adelante, como por ejemplo: "Teatro de la Guerra Civil", "Teatro de la Segunda República", "Teatro de Transición", "Teatro de Primera Democracia", "Teatro de Fin de Milenio", "Teatro en el Siglo XXI", etc.

**5**Clasificación adoptada por: José Monleón (1976). Treinta años de teatro de la derecha. Barcelona: Tusquets, y Javier Huerta Calvo (ed. lit.) (1999). El exilio teatral republicano de 1939. Universidad Autónoma de Barcelona.

6. Clasificación por la estética o la forma de actuación: Teatro experimental, Teatro de Cámara y Ensayo, Teatro Independiente Teatro Realista, Teatro Universitario Teatro de Evasión, Teatro Frívolo, Teatro Popular, Teatro Carnaval, etc.<sup>1</sup>
7. Clasificación surgida por el debate sobre el teatro y sus autores<sup>2</sup>.
8. Clasificación por bibliografías o catálogos de estrenos<sup>3</sup>.

De esta forma, se ve que la lista podría alargarse para incluir otros aspectos y subtendencias e incluso varias estéticas de innovación y renovación siempre tratadas en pocos espacios. Así es evidente que existen muchas divergencias a cerca de la clasificación ya que tratar el tema de las tendencias diacrónica o sincrónicamente en el teatro español en el siglo XX, desde todos los ángulos, y con todas las configuraciones resulta muy difícil, tampoco se puede hablar de unas sin hablar de las otras.

Por estos motivos, creemos que sería conveniente basar nuestro examen sobre las tendencias a finales del siglo en el teatro español- sin entrar en más polémicas en torno a sus clasificaciones- sobre el corpus de las direcciones más prominentes a partir de 1975. Las clasificaciones se apoyan, a veces, en razones políticas, otras, en meros hechos cronológicos. En el caso de la literatura del Siglo

---

<sup>1</sup> Véase J. Gordón (1965). *Teatro experimental español*. Madrid: Escelicer, y J. P. Borel (1966): *El teatro de lo imposible*. Madrid: Guadarrama. Otra modalidad como (Teatro realista y de evasión) puede verse en J.Rodríguez Richart (1965). *Entre renovación y tradición, direcciones principales del teatro español actual*. Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo, Ns°. 3 y 4, Año XLI, julio-diciembre, pp.383-418, Mariano de Paco de Moya (2004). *El teatro español en la transición: ¿una generación “olvidada”?*. Anales de literatura española, N.17, pp. 145-158, y John P. Gabriele, *Teatro español de urgencia: El caso de Manuel Martínez Mediero*, en Alfonso de Toro, Wilfried Floeck (eds.) (1995). *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel:Reichenberger, pp. 217-242, y María Montserrat Alás-Brun (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo 1939-1946*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Hay que notar, por otra parte, que existen más denominaciones como “el Teatro inquieto”, que aparece al filo de los años 30, sus representantes son Jacinto Grau y Ramón Gómez de La Serna, “el Teatro de Denuncia”, “Desilusión”, “Urgencia”, “Silencio”, etc.

<sup>2</sup>De acuerdo con Antonio Fernández Lera (coord.) (1985). *Nuevas tendencias escénicas, la escritura teatral a debate*. Madrid: Ministerio de Cultura, y Manuel Gómez García (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.

<sup>3</sup>Según consta en Francisco Álvaro (1960). *El espectador y la crítica*. Valladolid: Ediciones del Autor, y en L. Teresa Valdivieso (1979). *España: bibliografía de un teatro “silenciado”*, U.S.A, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

XX, hablar de una literatura anterior a la Guerra Civil y otra posterior es una clasificación que no se puede evitar, pues la Guerra Civil tuvo una influencia muy grande, una carga ideológica y religiosa con todo lo que ello conlleva.

En este contexto, afirma Villegas que “La historia del teatro es un proceso de validar o desvalidar una lectura del pasado y una propuesta de un futuro. El discurso histórico, como todo discurso, es un discurso ideologizado, Por lo tanto, su validez es relativa a los sistemas culturales donde se produce y su inserción dentro de los discursos culturales hegemónicos de las formaciones sociales en un momento histórico”<sup>1</sup>.

Teniendo en cuenta las divisiones hechas por estudiosos e investigadores del teatro, optamos por seguir, aunque sea formalmente, la división cronológica hecha por el profesor Ángel Berenguer en el estudio citado anteriormente, porque es sencillamente exhaustiva y clara, razón por la cual la adecua a despuntar las tendencias escénicas en el siglo XX. Él mismo reconoce a la hora de realizarla que “[...] es necesario adoptar una división cronológica asentada sobre etapas: Época de las crisis (1892-1939), Época de Franco (1939-1975), Época de la Transición (1975-1982) y Primera época democrática (1982-1999).

Cada una de estas etapas aparece, además, dividida en unos subperíodos cuya especial relevancia para la historización del teatro español de este siglo viene corroborada por su coincidencia con los períodos de vigencia efectiva de la creación de los más importantes dramaturgos”<sup>2</sup>.

Siguiendo el presente esquema cronológico, plantearemos nuestro estudio a base de otro esquema más abreviado que, no se adentra demasiado en la primera mitad del siglo XX, con el objetivo de conectar las líneas maestras de las tendencias por estar todas representadas en la escena española actual. En cualquier caso, nuestra clasificación propuesta atendería los dos temas siguientes:

***1. Tendencias teatrales en la posguerra o el tardofranquismo***

***2. Las nuevas tendencias a finales del siglo XX (1976-...)***

---

<sup>1</sup>Juan Villegas (1999). *Para la desconstrucción...*, Op.Cit, p.55.

<sup>2</sup>Ángel Berenguer (1998-2001). *El teatro y su historia...*, Op.Cit, p.15.

---

El primero enfoca según las perspectivas metodológicas las manifestaciones o los movimientos representativos hasta la configuración de las nuevas tendencias que prepararon el terreno para la aparición de otras que ocuparían la escena actual. El segundo abarcara las cuestiones relacionadas con las últimas direcciones teatrales a partir de cuatro momentos claves en la historia del teatro español 1976, la transición: años 80 y 90 y, últimamente, la pos-transición que plantea formas posmodernas, estéticas y temáticas del pos-teatro de la última dramaturgia.

### **1. Las tendencias teatrales en la posguerra o el tardofranquismo**

Tres posturas u orientaciones delimitan el transcurrir de las directrices teatrales a principios del siglo XX hasta la Guerra Civil. Las tendencias teatrales en el primer tercio del siglo pueden clasificarse esbozadamente en dos frentes: la primera está representada por *el teatro que triunfa*. Es un teatro comercial, muy del gusto de las clases burguesas urbanas que son sus espectadores habituales. Dentro de este frente se pueden distinguir los siguientes grupos: La comedia burguesa de Benavente y sus seguidores. Un *teatro en verso*, neorromántico, tradicionalista que incorpora las formas del Modernismo. Un *teatro cómico*, en el que predomina el costumbrismo.

La segunda consiste en los que se conoce por *el teatro innovador*. Dentro de él se hallan: las experiencias teatrales de algunos noventayochistas (Unamuno y Azorín). Se incluye evidentemente el teatro de Valle Inclán, los intentos innovadores de los movimientos vanguardistas y de la Generación del 27, y el teatro de García Lorca<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Es posible que la innovación teatral se forje en España a manos de Unamuno ya que no sólo es el primero que reflexionó sobre el teatro en su *Idea del teatro*, sino que “Es de destacar que en el teatro de Unamuno hay muy interesantes anticipaciones de tendencias, que más tarde van a aparecer en el teatro europeo y norteamericano. Con sus ideas filosóficas se adelantó a dramaturgos tales como Sartre, Camus y su existencialismo *Légo*, y a Gabriel Marcel y su versión de existencialismo cristiano. Unamuno, al igual que ellos, sólo que más temprano, intentó examinar con su teatro, cómo su teoría filosófica funciona en la vida”. Citado por Urszula Aszyk (1986). *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*. AHÍ, Asociación Internacional de Hispanistas, Actas del IX Congreso, Berlín, p. 137.

---

El siglo XX se inaugura en un clima de tensión entre un teatro comercial, retórico, simplón y mediocre, destinado a una burguesía acomodada a los usos más trillados del siglo anterior, y un teatro experimental, inquieto, vanguardista y difícil de representar.

Los intentos por esta renovación son varios y no siempre está clara la frontera entre un teatro y otro. Autores como Benavente participan en las dos tendencias: frente a obras conservadoras impulsa un teatro modernista, defiende el *Teatro del Arte* y ampara un *Teatro para los Niños*.

Necesidades obvias fomentan la creación de teatros privados o semiprivados, como *El Mirlo Blanco*, ligado a los Baroja; *El cántaro roto*, a Valle-Inclán o *El caracol*, a Azorín. Estas iniciativas culminarían con el apoyo oficial al teatro clásico durante la Segunda República, con la fundación de *La Barraca*, dirigida por García Lorca, o con las iniciativas de Gallego Burín.

También las publicaciones impresas desempeñaron un papel importante, sobre todo las revistas literarias como *La Farsa*, *La novela semanal* o *El teatro moderno*<sup>1</sup>.

A partir de ahí, se suele hablar a lo largo de la historia y crítica del teatro español de casi las mismas tendencias: *teatro realista*, *teatro cómico*, *teatro en verso*, *teatro innovador* aunque siempre cabe lugar también para la vanguardia y la experimentación. Confirma esta idea Urszula Aszyk, quien opina que, los modelos de este teatro “funcionan en la conciencia de los artistas y reviven en la posterior producción artística, marcando las principales direcciones en el drama y en el teatro de ambición artística de la época actual. Varias veces se habla de la línea unamuniana en el drama de Antonio Buero Vallejo y de la relación del teatro de Francisco Nieva con el esperpéntico teatro valleinclaniano. Las huellas del teatro lorquiano las encontraremos en la obra dramática de Antonio Gala y José Martín Recuerda y en toda la tendencia del teatro poético. Por otra parte, la corriente que se

---

<sup>1</sup>Para saber más sobre el teatro de esta época remitimos a AA.VV. (2005). *Lengua Castellana y Literatura 2º Bachillerato. Proyecto Teseo*, Madrid: Ed. Akal.

observa en el nuevo teatro español y últimamente en las llamadas nuevas tendencias escénicas, que va hacia el teatro-fiesta y el teatro-carnaval, tiene su evidentes antecedentes en los esperpentos, aunque parezca más relacionada con los movimientos extranjeros<sup>1</sup>.

Durante **la Guerra Civil** el teatro funciona como una evasión, en las ciudades más afectadas siguen funcionando todos los teatros con obras comerciales para evadir a la gente. Hay teatro de militancia, de trincheras, ese teatro es horrible, está sometido a la política<sup>2</sup>. Es un teatro de circunstancias y para las circunstancias. El teatro de la Guerra es más bien para olvidar, interesa a historiadores, no mucho más<sup>3</sup>.

Las tendencias visibles, pues son: *Teatro con y/o para el franquismo* que es un teatro donde no hay problemas de posguerra, es una España feliz, las obras se hacen aceptando el sistema vigente, *Teatro sin o contra el franquismo* que, es un teatro por lo general muy bien escrito, en el que hay un dominio del teatro convencional, es decir, no contaminado por el franquismo. En el teatro antifranquista, sus autores emplearon trucos contra la censura. Empiezan a surgir teatros universitarios (TEU–Teatro Español Universitario). Son puntas de lanzas que quieren atreverse a hacer cosas prohibidas. Se hace a veces teatro de cámara. El teatro por sí mismo no se sostiene, sino que estuvo ahí por su componente ideológico<sup>4</sup>.

---

1Ídem., p.141.

2Ejemplos de escritores de este teatro son: Hernández, Alberti, Machado y José María Pemán.

3Véase sobre el teatro de esta época el reciente trabajo de Manuel Aznar Soler (1997). *El teatro español durante la II República (1931-1939)*. Monteagudo época 3, N. 2, pp.45-85.

4Se puede resumir las direcciones teatrales de otra manera, ya que aparecen en este tiempo dos claras tendencias:

**La de la Guerra Civil: un teatro ideológico, de combate; tanto en el bando republicano como en el nacional.**

**La del Exilio.** Se produce teatro de forma paralela a los años 40 y 50 dentro de España, pero en el exilio destacan otras formas: Alejandro Casona; el teatro poético, simbólico. *La dama del alba*. Max Aub, el teatro experimental. Pedro Salinas y Rafael Alberti.

Durante las décadas de los 40, 50 y 60, en el teatro, van a influir los intereses comerciales y sobre todo la censura, que va a impedir la representación de las obras más innovadoras, o ideológicamente contrarias al régimen.

---

Generalmente, como opina Josep Lluís “tanto realistas como simbolistas, con sus evidenciadas diferencias estéticas plantearon sobre una temática no tan distinta. Por ejemplo son continuas las referencias a la guerra, al pasado, a las fórmulas de control, al manejo de las clases dirigentes; a veces representadas por vías de referentes directos, otras por referentes indirectos. Por primera vez durante muchos años, el teatro es receptor de un estado de la cuestión política.

Algo que sólo en la literatura del exilio se había producido y, que se realiza con estos nuevos autores, es con la condición de tener que vérselas con la censura”<sup>1</sup>.

Sin embargo, esta situación no impide que surja un intento de teatro revolucionario como el caso del teatro de *circunstancias* de Max Aub, que se desarrolló durante Guerra Civil<sup>2</sup>.

### **1.1. Tendencias teatrales en la posguerra (1939-1955)**

El teatro a partir de la segunda mitad del siglo va a tener características y directrices sustancialmente diferentes a la de la primera mitad del siglo a pesar de la presencia de obras en la posguerra de precursores como Benavente, Valle, Lorca, etc.

En este sentido, asistimos a una clasificación satírica de Ruiz Ramón en la que asocia y compara los vanguardistas con el futuro cuando diciendo que “Dramaturgias pletóricas de futuro, surgidas en el momento histórico preciso, que ponían en cuestión , en rigurosa dialéctica cultural con su presente, formas teatrales sin futuro, son “ invisibilizadas” en el seno de una sociedad cuya memoria colectiva, lastrada hasta la náusea por un pasado – real o imaginario- nunca creadoramente asimilado, las niega y las anula (Valle-Inclán) las adultera y folkloriza (Lorca), las reduce y cuestiona (Bueno

---

<sup>1</sup>César Oliva (1992). *El teatro español después de la guerra*. Instituto de Estudios Almerienses, p.40.

<sup>2</sup>Véase Josep Lluís Sirera (2002). *Un intento frustrado de teatro revolucionario, La madre de Gorka en adaptación de Max Aub*. Universidad de Valencia, *Anejos de Quaderns de Filologia*, N. 49, pp. 365-378.

---

Vallejo), Las prohíbe y expulsa (Arrabal) o las ignora y enmudece (Martín recuerda, Riaza, Miras). Cuando por fin, los autores son aceptados y proyectados en el espacio público como clásicos contemporáneos – Valle Inclán o Lorca – en virtud de una política cultural de recuperación o de rescate, sus respectivas dramaturgias, cursoras, en el momento de su aparición, de los movimientos dramáticos de la modernidad que cuentan en el teatro del siglo XX, ya no pueden figurar más que como – si se me permite la expresión- *post-precursores*”<sup>1</sup>.

En realidad, se cree que el apogeo del teatro español empieza a partir de los años cincuenta. Una fecha importante en la historia sociopolítica del país que se caracteriza por la apertura hacia el exterior concedida por el régimen franquista. A partir de allí, se confluyen tendencias escénicas que dieron paso a las otras que se configuran durante tres o cuatro décadas después.

Los rasgos de nueva dramaturgia realista que se ocupa por la problemática social se vislumbran en aquella época. Representa así una línea divisoria tanto cronológica como estética entre una mitad y otra del mismo siglo. “Hacia 1950 se aclaran las tendencias y las direcciones dramáticas, se precisan los límites y los perfiles, las diferencias entre los autores de las viejas y de las nuevas generaciones empiezan a marcarse con más nitidez y relieve. Lo fundamental de este cambio de que hablamos estriba, sin duda en la invasión de la escena por *lo social*, fenómeno de gran amplitud, que acontece también con más o menos fuerza, en los restantes géneros literarios y en las demás artes”<sup>2</sup>.

En esta misma línea afirma Enrique Ruiz Fornells que “[...] la década de los cincuenta, desde el punto de vista teatral, ha constituido, en primer lugar, la base para el lanzamiento y el desarrollo, del teatro posterior. En segundo término que durante ella tuvieron lugar acontecimientos

---

<sup>1</sup>Francisco Ruiz Ramón (1992). *La piedra angular, el drama del teatro español contemporáneo*. Anales de la Literatura Española Contemporánea, V.17, N. 1-3, p. 12.

<sup>2</sup> J. Rodríguez Richart (1965). *Entre renovación y tradición...*, Op.Cit., p.385.

importantes. Un tercer punto es que la crítica de entonces examinó, fustigó y ayudó a que el teatro de esos años no ha sido relegado al olvido y que todavía sigue representándose, claro está, con las condiciones atenuantes del paso del tiempo.

[...] sin temor a equivocaciones, se puede apuntar que el teatro de los años cincuenta marcó en España un período de éxitos, esfuerzos, intentos, innovación y auge que, sin duda, permanecerá en la historia del quehacer dramático del presente siglo<sup>1</sup>.

Veamos, aunque de forma esquemática, las grandes direcciones que constituyen las orientaciones actuales de la dramaturgia española. En primer lugar, España ha tenido el mayor número de teatro de ensayo y de grupos teatrales que se encargaron de llevar al teatro español lo mejor de las obras mundiales. Y en segundo lugar, se perfilan intentos de ruptura con lo temas tradicionales y prestar más atención a los problemas contemporáneos particularmente con *la tendencia realista*, llevada a cabo por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

Esta tendencia *realista o existencialista* pretende representar los conflictos existenciales del ser humano (soledad, incomunicación, falta de sentido vital, melancolía, etc.,). Junto a estas preocupaciones existenciales aparecerán las preocupaciones sociales, pero en los primeros años no será fácil exponer la crítica y la denuncia social en las obras debido a la presión de la censura.

Hay que considerar dos manifestaciones dentro de la misma:

*Teatro posibilista*, representado por **Antonio Buero Vallejo** e iniciado en el año 1949 con *Historia de una escalera*. Este teatro introduce la denuncia social de una forma indirecta para burlar la censura del momento. *Teatro radical*, que ejerce la denuncia política directamente. El mejor

---

<sup>1</sup> Enrique Ruiz Fornells, (1989). *El teatro español en los años cincuenta, tres décadas después*. Tramoya, N.18, p. 93.

representante es **Alfonso Sastre** y se inicia a partir del año 1953 con *Escuadra hacia la muerte*<sup>1</sup>.

Este teatro existencialista se encuentra seguido por otra etapa que es la del teatro de **protesta y denuncia (1955-1965)**. A partir del año 1955 se puede decir que aparece el teatro social en España, aunque ya había habido manifestaciones anteriores, como es el caso de las obras de Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

La aparición de estas obras de contenido crítico y denunciador es posible gracias a la necesidad de que el teatro exprese los problemas del momento. Esta necesidad fue general para todos los autores españoles del momento, independientemente del género literario que cultivaran. Además aparece un nuevo tipo de público - joven y universitario - que demanda un nuevo concepto de teatro, crítico con la situación histórica que vive España. Y, por supuesto, la relajación de la censura, que permite el estreno de estas obras políticamente comprometidas.

Los temas principales de este período serán dos: la denuncia de la injusticia y la desigualdad social, y la alineación de los seres humanos en el nuevo orden social.

Entre los recursos técnicos que definen las nuevas obras se encuentran:

1. Realismo directo.
2. Realismo que recupera elementos de las comedias de costumbres de Carlos Arniches (ambientación popular, lenguaje sencillo).
3. Uso de técnicas esperpénticas que deforman la realidad: animalización de los seres humanos, cosificación de los personajes, degradación de los protagonistas, etc...
4. Expresionismo y simbolismo.

---

<sup>1</sup>Véase Berta Muñoz Cáliz (2004). A vueltas con el posibilismo teatral. Teatro. Revista de Estudios Escénicos, N.20, pp.171-198.

---

En este contexto, hablamos generalmente de la existencia de más de una tendencia: *teatro convencional*<sup>1</sup> representado por Juan Ignacio Luca de Tena, Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte y López Rubio y *el teatro de la generación realista* de los años cincuenta (Buero y Sastre) y el teatro de *otra generación realista* de los años setenta<sup>2</sup>: Ricardo Rodríguez Boded, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Menéndez y Antonio Gala.

A pesar de las divisiones internas, no se puede marcar diferencias estéticas o temáticas entre ambas generaciones. Mientras otras opiniones no sólo justifican la distinción entre una tendencia y otra sino también intentan superar las contradicciones por aceptar lo establecido, es decir las distingue por ser social, política, religiosa o histórica<sup>3</sup>.

Paralelamente existió otra tendencia de *humor* dentro de la cual se marcan manifestaciones principales: teatro cómico que busca la risa fácil con técnicas tradicionales y que continúa las formas anteriores a la Guerra Civil. Otro teatro que busca renovar el humor, intentando provocarlo mediante situaciones, personajes, argumentos y lenguaje inverosímil, casi absurdo. Esta forma de hacer teatro había sido iniciada antes de la Guerra por Jardiel Poncela y se continúa ahora con este mismo autor, al que se añaden los nombres de Edgar Neville y, sobre todo, Miguel Mihura<sup>4</sup>.

---

1El Teatro convencional llamado también teatro de “continuidad sin ruptura”, en él siguen la comedia de salón de Benavente. Ideológicamente se caracteriza por la defensa de los valores tradicionales: Dios, patria y familia. Introduce siempre una ligera crítica de costumbres (hipocresía, fundamentalmente). Técnicamente podemos caracterizarla por el uso de una escenografía realista, por el seguimiento de las normas aristotélicas (tres unidades, estructuración, etc.) y por la búsqueda de la perfección formal.

2José García Templado (1981). *Literatura de posguerra, el teatro*. Madrid, Editorial Cincel, p.37.

3José Monleón (1976). *Treinta años de teatro...*, Op. Cit., p. 94.

4Véase Jacqueline Van Praag Chantraine (1962). *Tendencias del teatro español de hoy, el humorismo de Miguel Mihura*. BICC, THESAURUS, N.3, T.XVII, pp.682 -691. disponible en <http://cvc.cervantes.es>

Víctor García Ruiz (2007). *Tres Humoristas en busca del teatro del teatro: Mihura, López Rubio Y Neville hacia 1950*. *Anales de Literatura Española*, N. 19, pp. 81-100.

---

Nos queda por aclarar también la existencia de dos manifestaciones que completan el panorama de las tendencias en aquella época: el teatro de *derechas* y el teatro de los autores *invisibles* tanto por el contenido crítico de sus obras o por sus ideologías (los exiliados).

Efectivamente, aunque durante las décadas de los 40 y 50 se ve la existencia de una tendencia de teatro de derechas representado, sobre todo, por José María Pemán, que escribiría versiones de tragedias griegas para grandes espectáculos al servicio de la ideología oficial<sup>1</sup>, puede atisbarse durante el franquismo, por ejemplo, la necesidad, como apunta M<sup>a</sup> F. Vilches, “de infundir en un público demasiado adormecido un mensaje de carácter ideológico capaz de suscitar la reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales. Podríamos decir que hay un mismo cielo para todos pero un distinto horizonte. Lo realmente importante, [...] es que exista la necesidad de hacer un teatro que devuelva al hombre su dignidad perdida y le permita mirar hacia el futuro esperanzado”<sup>2</sup>.

Las obras producidas en aquella época no guardan entre sí una relación especial, tampoco sus autores pertenecen a un mismo “movimiento”, ni siquiera a un segmento temporal especialmente concreto, sino a otro tan amplio como la segunda mitad del siglo XX con obras de posguerra e, incluso, posdictadura; tampoco les une un espacio geográfico; ni siquiera un tratamiento similar de la materia teatral. Pero en otra línea opositora durante los años 50 y 60, se ve la ausencia de muchos autores llamados “*invisibles*”<sup>3</sup>, porque como afirma López Fonesca “[...] no son especialmente conocidos o populares en la escena española, y no

---

1María José Ragué -Arias (1997). *El teatro de fin de milenio en España (de 1974 hasta hoy)* Barcelona: Ariel, p. 185., y s s.

2Citado por Antonio López Fonesca (2006). *Rumor de clásicos: el grito de algunos autores «invisibles» del teatro español del siglo XX*. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 26, N. 1, pp. 184-185.

3El gran triunfador de los años 40 del teatro español es Adolfo Torrado, lo mismo le pasó a Alfonso Paso en los 60, sin embargo, nadie se acuerda de ellos. Ambos presentan un caso o un ejemplo de los invisibles.

---

precisamente por carecer de interés, autores que comienzan a producir en los años 50 y 60 que hacen un teatro de protesta y que son sistemáticamente marginados de los escenarios por la función crítica de su teatro”<sup>1</sup>.

## ***2. Las nuevas tendencias a finales del siglo XX***

Dos movimientos teatrales cuyas raíces en los años setenta dan el nacimiento de la de las “*nuevas tendencias*”<sup>2</sup> a finales del siglo XX. La aproximación conceptual de las nuevas tendencias nos lleva a entender, con más profundidad, su significación desde el punto de vista teórico porque, como venimos diciendo, casi todas las corrientes reúnen puntos de contacto tantos formales como estéticos entre sí. Javier Vidal plantea esta cuestión conceptual aplicándola al teatro de esta manera: “Cuando empleo la palabra *tendencia* me acerco a su sinonimia “*inclinación*”. Una recta, un vector que no tiene la metáfora taxativa de la verticalidad, ni la sumisa y pasiva horizontalidad. Es una inestable oblicuidad, cuyo grado de inclinación se desconoce. Igualmente la factura de su erección. Su inestabilidad la hace ambigua, incierta a veces, confusa [...]

El término “nuevo” significa algo que no existe y no se conocía antes. Sin embargo la palabra “nuevas” modifica su sentido según el lugar que ocupa respecto al sustantivo que modifica: “tendencias nuevas”, serían tendencias que acaban de aparecer. “Nuevas tendencias” son sencillamente “otras”, aunque diacrónicamente sean antiguas”<sup>3</sup>.

---

1 López Fonesca (2006). Rumor de clásicos..., Op.Cit., p. 182.

2En la línea de denominaciones, como hemos citado antes, se habla también por encima de las tendencias de nuevas nomenclaturas, como el teatro de la desilusión. Uno de sus dramaturgos más representativos es Jerónimo López Mozo, cuya trayectoria a lo largo de los últimos cuarenta años evidencia la ajetreada vida del teatro contemporáneo español. El concepto de "visión del mundo", que se revela en su obra con los atributos de una desilusión activa y revolucionaria. Véase Carmen Perea González (2004). Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión. Tesis Doctoral., UCM, disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t23585.pdf>

3Javier Vidal (1993). Nuevas tendencias teatrales, la performance: historia y evolución de las vanguardias clásicas. Caracas: Monte Ávila, p.13.

---

Otro punto de vista confirma esta concepción y apoya a la vez nuestra idea sobre la sucesión de las tendencias y los rasgos comunes en que participan, sobre todo, en lo que se refiere a *lo social*. Pero, “Es muy importante hablar de un concepto teatral arraigado a partir de las primeras tendencias realistas que se configuraron a principios del siglo. Se entiende la comedia desde un concepto nuevo (pieza bien hecha). De este modo, en el nacimiento de la comedia contemporánea, se aúna el propósito de representar la vida de la sociedad burguesa desde los principios que animan la visión del mundo de dicha clase social (razón, moderación, claridad, comprensibilidad, lógica, coetaneidad temática) con el de realizar tal reproducción desde una sobre valoración (también vinculada a la mentalidad de dicho grupo social) de los aspectos técnicos, materializada en el despliegue del virtuosismo constructivo y en la supeditación de todos los elementos de la pieza a su inserción en un conjunto tan perfecto cuanto, por lo mismo, artificioso.

Dicha artificiosidad iba a condicionar la eficacia del reflejo y la autenticidad de la imagen reflejada”<sup>1</sup>.

Desde el punto de vista cronológico, se entiende que el Nuevo Teatro español surge como una de las primeras tendencias escénicas a partir de los años setenta<sup>2</sup>. Por tanto, es necesario tomar en cuenta como puntos de apoyo tres momentos: la década de los setenta con sus implicaciones políticas (final de la dictadura y comienzos de la democracia); la escritura en libertad y la vuelta a las formas del realismo de los años ochenta; presencia de la autoría dramática femenina y los años noventa con la revolución estética de signo “neovanguardista” llevada a cabo por los más jóvenes<sup>3</sup>.

---

**1**Manuel Pérez (2004). *Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia. Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 20, p. 266.

**2**El Nuevo Teatro español surge como la primera tendencia escénica en general a partir de los años setenta. Por tanto, muchos críticos coinciden en determinar esta etapa por la etapa de fin de siglo para el teatro español. Muchos críticos coinciden en determinar esta etapa por la etapa de fin de siglo para el teatro español. Véase Eduardo Pérez Rasilla (1996). *Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996*. ADE, 54-55, pp.149-166, y María José Ragué – Arias (1997). *El teatro de fin de milenio...*, Op.Cit.

**3**Otros como César Oliva distinguen entre teatro comercial, de grupo y teatro innovador. El objetivo es informar de las transformaciones que presenta la dramaturgia española. Para ello,

Hay que saber que “El término “vanguardia” o “vanguardista” se utilizará aquí en el sentido convencional y tal como lo utiliza la crítica teatral y la historia del teatro, entendiendo por la vanguardia toda clase de novedades y experimentos estéticos que aparecen en Europa en los años veinte y treinta, como consecuencia de la Reforma Teatral, por una parte, y también todos los hechos teatrales relacionados con las vanguardias artísticas y literarias, por otra. En cuanto a la época contemporánea, el término “vanguardia” funciona en la crítica teatral como sinónimo del teatro del absurdo y el drama grotesco creados por los autores franceses, como Genet, Ionesco, Beckett, en los años cincuenta. En los últimos años se da también el nombre de vanguardia a toda clase de experimentos estéticos y formales iniciados por los grupos independientes, teatros abiertos, comunas teatrales, etc., en cuyas actuaciones la crítica mundial ve una segunda etapa de la Reforma Teatral”<sup>1</sup>.

## **Teatro renovador:**

Como hemos señalado, un fenómeno de la más reciente creación dramática española surge a principios de los setenta<sup>2</sup>. Nos encontramos con la existencia de dos generaciones: *la generación realista* y la generación que forma el *Nuevo Teatro* español o el *teatro de la oposición*<sup>3</sup>. Francisco Ruiz

---

hace una división en cinco escenas de las corrientes cuyas evidentes resonancias teatrales; cuatro de ellas centradas en los siguientes marcos cronológicos: 1975, 1975-1982, 1983-1992 y 1993-2000. Véase César Oliva (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.

<sup>1</sup>Úrsula Aszyk (1983). *El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX*. AIH, Asociación Internacional de Hispanistas, Actas VIII, Providence, p.175. disponible en: <http://cvc.cervantes.es>

<sup>2</sup> Fíjese que entre los primeros autores de esta tendencia destacan nombres como José Ruibal (1925), Luis Riaza (1925), Miguel Romero Esteo (1930), aunque puedan repetirse dentro de otra formación teatral con el Teatro Independiente.

<sup>3</sup>Remitimos a los autores siguientes: George E. Wellwarth en su libro (1972). *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, y L. Teresa Valdivieso (1979). *España: Bibliografía de...* Op.Cit., según ellos, en los primeros años 70 se desarrolla un teatro nuevo, heredero remoto de la vanguardia. Se difunde en revistas como *Pipirijaina* o *Primer acto* y en editoriales como *Espiral* o *La avispa*, ya que no siempre llega a los escenarios. Se aleja de los cauces comerciales y convencionales y sufre la censura franquista, que se prolonga hasta los años 80. Utiliza la cámara negra - pobreza de decorados -. Se considera teatro subterráneo, adaptación del anglicismo *underground*.

---

Ramón, en su amplia *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, ha incluido y tratado juntamente con el *Nuevo Teatro* a la llamada *generación realista*<sup>1</sup>, algunos de cuyos representantes son Antonio Gala, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rodríguez Méndez<sup>2</sup> y Andrés Ruiz<sup>3</sup>.

Desde finales de los años 60 el teatro ha cobrado importancia como hecho cultural desprendiéndose de su cargo social, al contrario de lo que pasó durante los años 50, cuando surgieron obras que intentaron reflejar y criticar la dura realidad del momento<sup>4</sup>. Con la llegada de la democracia empezaron a representarse obras que habían sido censuradas durante la dictadura franquista. Y ello no ha impedido la revitalización de dramaturgos de todos los tiempos ya que según Óscar Cornago “Vida e invención, naturaleza y artificio, idealismo y formalismo son los dos polos entre los que se movió la neovanguardia idealista, espiritual y trascendental de los años sesenta y que algunos creadores consiguieron conjugar a través de una instrumentalización escénica de lenguajes culturales igualmente telúricos y codificados, trascendentales y ritualizados, trágicos y performativos<sup>5</sup>.”

Efectivamente, en torno al año 1965 los autores españoles se cansan de un teatro técnicamente sencillo y comienzan a aplicar en sus obras las

---

1Su actividad se debe, en parte, a los contactos ulteriores de los dramaturgos entre sí. En 1965, por otra parte, se reunieron por primera vez los dramaturgos de este grupo en la Sorbona de París, de manera que, retrospectivamente, existen razones justificadas para situar en esta fecha el comienzo del Nuevo Teatro Español como tendencia escénica en aquellos años. Véase las líneas fundamentales sobre esta tendencia de izquierda en Andrés Franco (1973). *Apuntes sobre el Nuevo Teatro Español*. Ínsula, N. 323, pp. 1-15

2Véase la opiniones de este comediógrafo acerca del teatro de la época, sobre todo, la decadencia del drama, en su libro teórico, José María Rodríguez Méndez (1972). *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Ediciones Península, pp.195-201.

3Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español*. Siglo XX, Madrid, Cátedra, 1975, p. 485 y ss.

4Las tendencias en los años sesenta según David Ladra son tres: una tendencia poética, una tendencia naturalista, una tendencia convencional. Véase David Ladra (1946 ). *Reflexión, aquí y ahora, sobre el teatro español contemporáneo*. Primer Acto, N.51, pp.18-25.

5Óscar Cornago (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor, p.125.

tendencias vanguardistas europeas y americanas que se venían desarrollando desde principios de siglo (*teatro pobre, teatro de la crueldad, Living Theatre, etc.*.,).

En lo referente a los temas de las obras debemos decir que seguirán siendo, básicamente, los mismos del período anterior: la injusticia, la falta de libertades, la crítica de la dictadura, la denuncia de la pobreza, etc. Todo ello permite la aparición de un nuevo teatro en estos momentos, aunque no tendrá una acogida masiva en las salas de teatro. Sus autores más destacados son Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda<sup>1</sup>.

Entre (1965-1975) se ve que el tema central es la crítica del sistema político y social bajo la dictadura de Franco. Sus rasgos principales residen en expresar en el escenario sin reserva alguna, como teatro de oposición, su malestar ante las circunstancias de España. La conexión actual con la realidad política y social de España bajo Franco aparece muy claramente en todas las obras de los dramaturgos que forman esta tendencia quienes destacan entre ellos Martínez Ballesteros y Romero Esteo<sup>2</sup>.

---

**1 Nótese que el tema más tratado será la denuncia y la protesta ante la injusticia social y la alienación, aunque este tema se presentará con múltiples variantes: la vida mezquina y pobre de la clase media, la explotación de los trabajadores, la brutalidad y mentalidad retrógrada de los españoles, etc.**

**Estética y técnicamente pervive el realismo tradicional y apenas se introducen innovaciones técnicas. Este teatro convive en las salas con otro “comercial”, representado por autores como Alfonso Paso, Jaime Salom, Jaime de Armiñán y Ana Diosdado.**

**2 Algunos utilizaron las parábolas animales como un género preferido de crítica encubierta. Martínez Ballesteros describe circunstancias españolas bajo Franco en la parábola animal Fábulas zoológicas, grotescamente disfrazada con el rótulo de Comic del mundo animal en dos partes. Fábulas zoológicas, 1975.**

**La sátira también es mucho más visible en otras obras dirigidas al dictador y su caída como por ejemplo, Los placeres de la egregia dama y Sultanísimo por la gracia de Alá (1976) y Pontifical (1966).**

**Miguel Romero Esteo escribe, a su vez, obras en las que no sólo ataca el régimen sino que a nivel estructural suponen una ruptura más o menos completa con el movimiento oficial cultural y teatral. Entre su producción podría destacarse obras como Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación (1971) y Pasodoble (1973).**

---

Así que con ambos “[...] tenemos dos representantes extremos del teatro español de protesta, cada uno a su manera. Para ellos y para todos los demás se puede decir hoy que la época del teatro español de crítica del sistema político ha terminado con el fin de la era de Franco y el comienzo de la democracia en España. Este teatro podría definirse como una válvula de escape y un catalizador de los conflictos sociales y políticos que surgieron en una dictadura específicamente española”<sup>1</sup>.

Prácticamente, por tanto, las obras de estos momentos se caracterizan por un abandono del realismo mediante diferentes procedimientos:

empleo de parábolas al estilo de Bertold Brecht. "*Madre Coraje*", los personajes se convierten en símbolos de ideas, temas o comportamientos, uso de recursos esperpénticos de deformación de la realidad, también gana relevancia en las obras los recursos extraverbales: gestos, mímica, etc. En esta labor de renovación del teatro español, en este tiempo, fueron importantes algunos autores (Fernando Arrabal, por ejemplo), pero sobre todo lo fueron los grupos de teatro independientes y algunos de sus directores<sup>2</sup>.

Estos años se caracterizan generalmente por la transformación del español gracias a nuevos conceptos del hecho teatral y de su relación con el espectador. Así, a la vez que se desarrolla la “Generación realista”, los

---

<sup>1</sup>Klaus Pórtl (1985) . El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo. Anales de Literatura Española N. 4, p.381, en: [rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7563/1/ALE\\_04\\_16.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7563/1/ALE_04_16.pdf) -

<sup>2</sup>Los movimientos de renovación o los casos de los innovadores se debe a los movimientos vanguardistas. Pero hay que tener en cuenta la diferenciación entre vanguardistas españoles nacionales (Valle, Lorca, Arrabal, ec.) y los vanguardistas internacionales y el efecto producido en la evolución teatral. Esta evolución nos la traza Jerónimo López en las palabras siguientes: “Dadaístas y surrealistas cubrieron con su abundante nómina el primer tercio del siglo. Después vinieron en sucesión ininterrumpida los Artaud, Beckett, Ionesco, Brecht, Genet, Level, Grotowski, etc. etc. y así hasta hoy. Estas corrientes y otras que no prosperaron fueron minoritarias. Esa s, lógicamente una de las características de la vanguardia. Pero todas encontraron acomodo en el escarpate de la cultura y ello permitió que su existencia no siempre fuera efímera ni baldía, sino que en muchos casos – la popularidad de los nombres lo corrobora – alcanzaran notable difusión, ejercieran positiva influencia bien por sí mismas, bien por su asimilación por parte del teatro establecido y, en fin, obtuviera la condición de clásicas. Véase Jerónimo López Mozo (1982). El teatro de vanguardia en España. Estreno, Vol. VIII, N.1, Primavera, p.4.

autores que integran el “Nuevo Teatro Español”, tratan de incorporar elementos vanguardistas a la necesidad crítica del teatro.

## **El teatro independiente:**

Hay que destacar que ha tenido en España una notable importancia el fenómeno del *teatro independiente*: a la muerte del dictador existían en España bastante más de cien grupos teatrales, que, al margen del teatro comercial establecido, procuraban romper con su rigidez y llevar el teatro a los más diversos rincones del país. Bajo el rótulo de teatro independiente, se engloban grupos de aficionados junto a otros que poseían diversos grados de profesionalización. Algunas de estas agrupaciones alcanzaron gran repercusión: las madrileñas Los Goliardos y Tábano; las barcelonesas Els Joglars y Els Comediants; las sevillanas Esperpento y La Cuadra; el *Teatro Universitario* de Murcia; *Quart 23* en Valencia; *Akelarre* en Bilbao; etc.

Estos grupos son precisamente los que representan algunas de las obras de los dramaturgos del realismo social y de los autores de teatro experimental que no encontraban lugar en los cauces convencionales del teatro comercial.

*Los grupos de teatro independiente*: (Els Joglars, Els Comediants, Teatre Lliure, Tábano, La Cuadra, Los Goliardos, Akelarre, TEU etc.) intentan llevar a cabo una síntesis entre lo experimental y lo popular, haciendo llegar el teatro a amplios sectores de público. Estos no sólo adaptaron obras de autores, sino que a veces producen sus propias obras. La aparición y el éxito de estos grupos, que actúan al margen de las cadenas comerciales, influirá en una mayor audacia a la hora de presentar obras tradicionales, en su montaje o escenografía<sup>1</sup>.

Tanto los grupos del teatro independiente y del teatro universitario de Murcia, utilizan del teatro popular español en contextos vanguardistas con resultados estéticos muy diversos. Organizaron espectáculos innovadores

---

<sup>1</sup>Destacan entre los autores del teatro independiente: Manuel Martínez Mediero (1939), Ángel García Pintado (1940) Alberto Miralles (1940) - fundador del grupo Cátaro -, José María Bellido (1929) y Antonio Martínez Ballesteros (1922).

sobre el primer teatro español (pasos, farsas, entremeses) el texto – pretexto era el eje central sobre el cual construyeron sus representaciones. De este grupo destacan por ejemplo Francisco Nieva y Luís Riaza porque su “utilización de pautas teatrales antiguas añade otros fines al humor y a la crítica, al convertirse en un medio que crea obras circulares, mediante la fusión de registros que remiten a épocas muy diversas, todas amalgamadas, que corroboran así la intemporalidad de los problemas abordados”<sup>1</sup>.

Podríamos concluir que durante los años 60 y 70 la escena española se caracteriza por una fuerte inclinación a la transformación y a la renovación. La mayor parte de las tendencias existentes emprendieron una búsqueda de nuevas formas de expresión dramática.

Por otra parte, “El deseo de descentralización y de acercamiento a públicos populares, la investigación de nuevos lenguajes escénicos, el compromiso político y social, la concepción del teatro como un valor cultural y no sólo mercantil, y la necesidad de formación de los colectivos, fueron algunos de los fundamentos sobre los que el Teatro Independiente desarrolló su actividad y cuyo origen se halla, como hemos visto, en las diversas modalidades teatrales que enriquecieron el anodino panorama escénico de la España de los 60”<sup>2</sup>.

Nuevos autores (Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Romero Esteo, Martínez Mediero) intentan renovar la expresión dramática, pero encuentran la oposición de los autores realistas, de la censura y los espectadores tradicionales. Sin embargo, crearon un teatro simbólico y alegórico de influencia vanguardista que acentuó los aspectos visuales sonoros y musicales para ofrecer un espectáculo total. Algunos autores, que inicialmente se pronunciaron a favor de las innovaciones, terminarán haciendo las concesiones necesarias para poder obtener el éxito comercial y

---

<sup>1</sup>Isabel Román Román(2005). *Relecturas del teatro popular en la vanguardia teatral de los años sesenta*. Anuario de Estudios Filológicos, Vol.XXVIII, p.267.

<sup>2</sup>Cristina Santolaria(1997). *El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente*. Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 11, p. 207.

---

el reconocimiento del público (Antonio Gala, por ejemplo)<sup>1</sup>. Se continúan prefiriendo los temas de protesta y denuncia (de la dictadura, de la falta de libertad, de las consecuencias de la guerra).

En el tratamiento dramático se desecha el enfoque realista anterior, prefiriendo el enfoque simbólico o alegórico (el drama se convierte, muchas veces, en una parábola que el espectador tiene que descifrar). Se recurre con frecuencia a la farsa, el esperpento, lo onírico, lo imaginativo. Por otra parte, la escenografía adquiere gran importancia (luces, elementos sonoros, gestuales, decorados sorprendentes...)

Así que “La mayor parte del actual teatro de la vanguardia parece totalmente irreal a un nivel elemental, ya que en él tienen lugar todo tipo de acontecimientos grotescos e improbables que no pueden ocurrir en la vida real. Pero esta aparente irrealidad es de hecho una realidad superior, una realidad más pura – una realidad más irreal - ,la realidad que se halla tras esa “realidad” necesariamente ilusoria compuesta de movimientos, gestos y convenciones arbitrarios que nos hemos construido como sistema social, y que de hecho como una especie de anestesia contra lo desagradable (o contra el horror, por decirlo con la debida violencia) de la realidad, tal cual subconscientemente sabemos que es”<sup>2</sup>.

## **1976, punto de partida:**

1975 es el año donde acaba un ciclo y empieza otro, nace ya “una nueva España con una nueva Europa”. Y también el teatro será diferente, desde el instante en que la mentalidad crítica y los gustos del espectador han evolucionado. Desde la llegada a España de la democracia, el teatro ha experimentado una fuerte transformación. Si con anterioridad a 1975, el teatro intelectualmente comprometido, como ya hemos comentado, tenía una

---

<sup>1</sup>En el *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Arturo Ramoneda traza el plano de la escena española a mediados los años 70 entre los autores adscritos al realismo imperante en los años 50 y 60 y los incluidos en la corriente experimental surgida entre 1968 y 1975. Destacan entre todos ellos Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala. Ambos están Presentes en los escenarios desde que estrenaron sus primeras piezas hasta nuestros días.

<sup>2</sup>George E. Wellwarth (1970). *Teatro español de vanguardia. Primer Acto*, N.119, abril, p.56.

---

importante función reivindicativa de las libertades sociales y políticas, esta función de oposición se fue debilitando paulatinamente y de forma natural durante los años de la Transición. Esto se debe en una parte a que “a lo largo de toda la segunda década del XX la escena española estuvo sumida en una gran crisis económica que repercutió negativamente en la dramaturgia contemporánea y en el espectáculo teatral. La crisis económica desembocó en una crisis de ideas que llevaría a la industria teatral a una reateatralización que pasó por la regeneración de los actores, la creación de la figura del director de escena y por la renovación en la escritura dramática”<sup>1</sup>.

Aun así, ciertos acontecimientos van decorando la década de los 70: la desaparición de compañías de primer actor, el declive de los teatros públicos, el gran apogeo de la revista musical, la mayor relevancia de las subvenciones. Hechos que suponen un cambio en todos los ámbitos.

El teatro español en torno a 1975", se centra en una etapa de notorio auge teatral. Muchos dramaturgos que, durante la década de los 80, se consolidan en la escena comercial y hoy son de referencia obligada, tuvieron sus inicios en el teatro independiente: José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra, Sebastián Junyent, entre otros.

En lo que se refiere a las tendencias, podríamos contemplar en la escena un cambio ideológico vinculado al cambio sociológico como explica A. Rodríguez “Dentro del cambio ideológico y sociológico, entrando en lo que podemos llamar una historia de las mentalidades y de la representación de esas mentalidades a través del espejo social que es la representación, conceptos como lo *anómico*, explorado por Duvignaud, iluminan seguramente el proceso de cambio estético que altera *las formas* teatrales en menos de medio siglo. Un código ha sido sustituido por otro radicalmente diferente a base de cambios graduales en entidades de distinto rango”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Rosa Sanmartín Pérez (2006). La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa. Revista Stichomythia, N. 4, p.58.

<sup>2</sup>Alfredo Rodríguez López-Vásquez (1998-2001). Estrategias y marcos en el teatro actual, de Ionesco A Heiner Müller. Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, pp.173-174.

---

Este cambio de mentalidades hizo concebir esperanzas, con la llegada de la democracia para el resurgir teatral en España. Las condiciones para el desarrollo del teatro mejoraron mucho, porque con el final de la censura el teatro pudo recobrar toda la libertad. Sin embargo, las esperanzas no han resultado satisfactorias e incluso se está produciendo una paulatina desaparición del autor como figura principal de la producción teatral. Además, el actual panorama –bastante pobre- tiene pocos autores nuevos, obras de limitado interés, un público no muy numeroso y encima, la competencia del cine, la televisión y el vídeo.

En esta etapa coexisten, al menos, tres grupos:

1. El formado por los autores ya consagrados: Buero Vallejo, Sastre, Gala, Martín Recuerda.

2. El de aquellos que, habiendo escrito obras ya en la dictadura, se darán a conocer a partir de la transición: Nieva, José Sánchez Sinisterra, Fermín Cabal y Alonso de Santos, quienes pertenecen a la segunda generación realista. Su teatro recoge situaciones actuales cargadas de humor e ironía presentando una estética realista con moderadas innovaciones formales.

3. En el tercero se incluyen los autores más jóvenes, cuyas obras aparecieron ya en plena democracia: Paloma Pedrero, M. Manuela Reina, Ignacio García May.

Así que en el panorama de las tendencias nos encontramos otra vez con tendencias variadas: la experimentación vanguardista (Nieva, Arrabal); teatro de línea tradicional (Fernando Fernán Gómez); teatro de tipo histórico que incluye también (Sánchez Sinisterra, M. Manuela Reina, García May); teatro comercial (Jaime Salom, Ana Diosdado). Sin olvidar la presencia de los grupos de experimentación surgidos con anterioridad quienes han formado otros nuevos que introducen en sus espectáculos técnicas propias del cine. Todas ellas marcan el desarrollo de las líneas principales de la escena hasta finales del siglo.

## 2.1. El teatro durante los años 80 y principios de los 90

El teatro, al compás de los cambios trascendentales que han tenido lugar en la sociedad española, se ha visto favorecido por diversos factores: la desaparición de la censura, las subvenciones crecientes de la Administración Central y de los Gobiernos de las Comunidades Autónomas y el establecimiento de un Centro de Documentación Teatral (1983) y de un Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984). También se ha revitalizado las Escuelas de Arte Dramático y han proliferado los festivales, las editoriales y las revistas - *Primer acto* se ha unido *El Público*- que han dado a conocer muchos textos dramáticos.

Sin embargo, lo primero que se nota es que “Desde la llegada a España de la democracia, el teatro ha experimentado una fuerte transformación en nuestro país. Si con anterioridad a 1975, el teatro intelectualmente comprometido tenía una importante función reivindicativa de las libertades sociales y políticas, esta función de oposición se fue debilitando paulatinamente y de forma natural durante los años de la Transición”<sup>1</sup>.

Los dramaturgos, durante estos años transpondrán, de acuerdo a su mentalidad y visión del mundo, universos dramáticos cuya temática esté a favor o en contra del sistema político que expira. Unos utilizarán, para vehicular esta visión del mundo, lenguajes provenientes de la tradición y otros, tomaran actitudes que serán puestas en práctica a través de la combinación de lenguajes escénicos provenientes de la vanguardia y de la tradición.

No obstante, en este período se mantiene una crisis de compromiso a nivel sociopolítico que, afecta a su vez, el proceso de la evolución teatral. “A diferencia de la gran depresión de los treinta, la crisis de la última década tiene como rasgo distintivo no presentar salidas a corto plazo. No hay

---

<sup>1</sup>Wilferied Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (2006). *Teatro y sociedad en la España actual*. UNED. Revista Signa, N. 15, p.955.

referente exterior al que agarrarse ni, al parecer, solución alternativa dentro del sistema, pero orientada hacia perspectivas reformadoras”<sup>1</sup>.

Pero a pesar de todo asistimos a un período histórico y a un marco geográfico concreto. España entre 1975 y 2005, comenzando con el fin del Franquismo y el inicio de la democracia y continuando con treinta años de profundos cambios políticos, económicos, sociales y culturales reflejados en las producciones teatrales y cinematográficas.

Cambios que toman dos vertientes: la tecnológica y la estética. Ambas percuten intensamente sobre las tendencias como lo justifica Alfredo .R.: “...lo que probablemente explica la revolución teatral del siglo XX tiene que ver con la confluencia de la base tecnológica que sostiene la representación (la luz halógena sustituyendo a la iluminación por gas; la sustitución de la escena a la italiana por el nuevo escenario polimorfo) con la revolución estética que procede de comparar las formas teatrales europeas con las formas orientales y con la nueva forma de transmisión de historias (el cinematógrafo), unidos a la percepción de que los procesos de creación de signos no pueden estar basados sólo en el texto, que es un componente del hecho espectacular, y no necesariamente su núcleo.

No se trata de suprimir las bases convencionales del teatro, la trama, el diálogo y los personajes, sino de integrarlos en una nueva contextualización”<sup>2</sup>.

Así que, la escena española presenta a principios de los ochenta muchas discrepancias en lo que respecta a las direcciones teatrales. Se ve, por ejemplo, una primera que habla de una **vuelta al teatro de autor**, intensificada en 1982, la cual hizo pensar en el final del teatro independiente, como afirma Xavier Puchadas, “existe un teatro de autor y texto, pero también un teatro de imagen y del cuerpo que ha ganado importancia. En

---

1Antonio Elorza compara entre el radicalismo de los años 30 y la reacción política en los años 80, durante los cuales, según él, los intelectuales se convierten en servidores file del sistema. Véase Antonio Elorza(1987). 1930-1980: la crisis del compromiso. Las Nuevas Letras, N.6, invierno, p.6.

2Alfredo Rodríguez López-Vásquez (1998-2001). Estrategias y marcos..., Op.Cit.,p. 183.

---

nuestra opinión, ambas tendencias han evolucionado paralelamente desde la primera mitad de los 80”<sup>1</sup>.

Otros también confirman esta tendencia pero limitándola a una promoción de autores que triunfa en la escena a lo largo de los años 80<sup>2</sup>. En opinión de Mariano de Paco existen tres autores que forman nueva la generación en los años ochenta<sup>3</sup>, según él “la nueva *generación* que linda con la que ahora considero podría resumirse en los nombres de José Luis Alonso de Santos, que en 1981 estrena *La estanquera de Vallecas* y obtiene un gran éxito con *Bajarse al moro* (1985); de Fermín Cabal, que en 1982 estrena *Vade retro!* y un año después *Esta noche gran velada*; o de Ignacio Amestoy, que escribe en 1979 *Mañana, aquí, a la misma hora*”<sup>4</sup>.

Otra, señala la experimentación de unos y al olvido de otros. Es decir, por una parte, resulta frecuente encontrar autores alineados con los anteriores o a dramaturgos cultivadores de un teatro experimental y vanguardista como Fernando Arrabal y Francisco Nieva. Por otra parte, se ha hablado también de “la generación más premiada y menos representada”, como explica Jerónimo López Mozo: “Fuimos, como aquella, una generación severamente castigada por la censura y, apenas tuvimos posibilidades de acceder a los escenarios. Esto determinó que nuestra valoración sólo pudiera establecerse a partir de la lectura de los textos, quedando postergado a tiempos más propicios en que su representación fuera posible y el juicio definitivo. [...] hoy, casi diez años después, las

---

1Xavier Puchadas, “Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre Teatro y Sociedad en la España actual”, Revista Stichomythia, N.3, 2005, p.15.

2Véase, Manuel Aznar Soler (ed.) (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d'Idees, C.I.T.E.C., pp.9-16.

3Otros como A. Miralles opinan que la nueva generación que forma, el Teatro alternativo incluye a Alonso de Santos, Jesús Campos, José Sánchez Sinestierra y Fermín Cabal. Véase Phyllis Zatlin (2001). *El teatro alternativo español*, Ignacio del Moral, Antonio Onetti, Paloma Pedrero. Ottawa, Canda: Girol Books.

4Mariano de Paco de Moya (2004). *El teatro español en la transición...*, Op.Cit., p. 146.

posibilidades de que el Nuevo Teatro Español salga de la marginación en que se halla son escasas”<sup>1</sup>.

Pero esta situación de exclusividad se aclara en los puntos siguientes: “La marginación de los autores españoles vivos de las salas públicas durante la década de los ochenta y parte de los noventa se ha convertido en un problema que ha llevado a muchos de estos autores a trabajar en la gestión de salas alternativas con el fin de mantenerse dentro del sistema de producción teatral. En otros casos, esta misma dificultad para estrenar les ha impulsado convertirse en empresarios y directores de sus propias producciones, tal como han hecho Rodrigo García o Angélica Liddell. Las preferencias de programación de los teatros públicos, regidas por complejos intereses donde a menudo se mezclan los resultados de taquilla con limitaciones de presupuesto y cuestiones políticas, y los condicionamientos que esta situación impone al canon autorial, constituyen el núcleo de este estudio, esclarecedor para comprender cómo se desarrolla la gestión del teatro, público o privado, en la España actual”<sup>2</sup>.

Sin entrar en el terreno del debate histórico, pensamos no obstante que las épocas *Transición* y *Post-Transición*, poseen una significación específica y son por ello suficientemente representativas. La fecha de 1982, puede simbolizar, el comienzo de un tempo y modo diferentes en el terreno teatral. El concepto de “*nueva figuración*” explica adecuadamente esa formulación como una derivación estética gestada en el Realismo, o como una nueva aproximación perceptiva a la realidad que el término *post-realismo* puede adecuadamente connotar.

De igual manera, una parte del teatro español contemporáneo ofrece sus propuestas de experiencia imaginaria al espectador sin el condicionante de estar obligado a transmitir a éste la rotunda impresión de haber obtenido sus elementos constituyentes a partir de cualquier modo de vida o

---

1Jerónimo López Mozo (1986). ¿Dónde está el Nuevo Teatro Español?. Estreno. Vol. XII, N. 1, Primavera, p.36.

2Wilferied Floeck Y María Francisca Vilches de Frutos (2006). Teatro y sociedad..., Op.Cit., p.600.

experiencia que se sitúe más allá de los hábitos perceptivos de naturaleza puramente virtual, cada vez más absolutamente mayoritarios en la cultura occidental de este dinámico y vacilante final de milenio.

Ello se debe, al cambio importante que se produce en los años ochenta en el terreno teórico. Efectivamente, “A partir de 1980, la teoría semiótica del teatro abandona abiertamente la aproximación lingüístico-estructural, orientando su interés hacia el receptor (estudios sobre el público por parte de los teóricos alemanes) o hacia la relación entre representación y texto.

En el más reciente panorama de la teoría teatral, el evidente predominio de la orientación semiótica aparece matizado por el esbozo de nuevas aproximaciones, tales como el *post estructuralismo* (más fértil hasta el momento en el campo estrictamente literario) y el *desconstructivismo* (en la dirección apuntada por Derrida). Por estos caminos, la dialéctica establecida por Josette Féral entre teatro (visto en términos semióticos) y representación (como una radical *desconstrucción* que desafía aquellos términos) sugiere un rico campo para la especulación teórica sobre el hecho dramático”<sup>1</sup>.

Por ello, podríamos decir que existen muchas fórmulas dramáticas en la escena española durante la transición cuyo objetivo consiste en transformar el nuevo orden social y ofrecer propuestas alternativas. Las líneas generales de las tendencias durante este período se dirigen hacia el drama y la crítica, de esta manera nos encontramos “así ante un teatro fundamentalmente crítico, que hace de las diversas formas del drama el molde compositivo más adecuado para llevar a cabo sus propósitos. De modo semejante, el drama constituye también una fórmula de enorme rendimiento en el teatro de la Transición Política española incluso en el interior de aquellas tendencias creadoras en las que el cultivo de la comedia aparece más directamente relacionado, como hemos visto, con un propósito de captación del público y de conquista a los escenarios”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Manuel Pérez Jiménez (1992). *Las teorías teatrales durante el período de la Transición Política*. Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 1, p. 111.

<sup>2</sup>Ángel Berenguer, Manuel Pérez (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la*

En efecto, las cuestiones relativas a las tendencias del teatro español de finales de siglo o bien a su reordenación según líneas que traducen las nuevas y viejas mentalidades perceptibles en la sociedad española son aspectos que conforman el desarrollo de las formas y las estéticas de estos años. Dicho teatro, comentado desde actitudes que desembocan en todos los aspectos que rodean la creación artística y el pensamiento del final del milenio. Ambos determinan una concepción de la nueva valoración del individuo y la consiguiente comprensión de la temática que toma los cambios sociales como referente.

Todo ello parte del Realismo<sup>1</sup> en el que el autor se plantea las implicaciones morales y sociales de su quehacer creador, la evolución de este modo estético -paralelo al cambio social y cultural del último cuarto de siglo- desemboca necesariamente en el planteamiento de unos interrogantes que poseen plena relevancia en el campo del teatro. la utilización del término –y su evidente conexión con el no bien establecido concepto de *posmodernidad*- impone en este momento de vacilaciones, la denominación *Postrealismo*, que mantiene adecuadamente, en líneas generales, los términos de aquella diferenciación.

Pero hay que advertir que dicho realismo, en algunos casos, se nutre a veces de entornos diferentes como afirma Antonio Martínez: “Tomemos la realidad del hombre corriente, la realidad inmediata. Esta realidad, por

---

Transición Política (1975-1982). Madrid: Biblioteca Nueva, p. 25.

1“La estética realista, cuya esencia reside precisamente en la incorporación de la realidad exterior al artista como paradigma del universo de la obra, ha experimentado con el paso de los años un conjunto de variaciones que afectan, no sólo a los motivos temáticos elegidos y al tratamiento de los mismos, sino al grado de realidad que revisten dichos temas. Tal grado de realidad, que debe medirse ante todo en términos de referencialidad existencial/referencialidad artística de los universos creadores, aparece estrechamente relacionado con las formas de percepción del entorno propias de este fin de siglo y, en su aplicación al campo de la creación artística, constituye una variable en el interior de la poderosa corriente del Realismo que evidencia un desplazamiento estético, con sus correspondencias ideológicas, apreciable incluso en intervalos temporales bien concretos y notablemente más reducidos que el dilatado período de vigencia de un lenguaje artístico ya centenario”. Véase Manuel Pérez Jiménez (1996). Realismo y post-realismo en la literatura y el teatro contemporáneos. Pliegos de la Insula Barataria, Universidad de Alcalá de Henares, N.3, pp. 219-220.

---

supuesto, no siempre ha tenido las mismas características que tiene ahora. Los caracteres de la realidad “actual”, la realidad del hombre del último tercio del siglo XX son distintos que las de los hombres de pasadas centurias. Los hombres de los siglos pasados percibían la realidad – su realidad -, de una forma diferente a como la percibimos en la actualidad.(...) pasamos de una realidad “vivida” a una realidad recibida a través de la prensa, la radio o la televisión”<sup>1</sup>.

La recepción teatral o más bien la estética de la recepción desempeña también un papel crucial en entender las líneas dramáticas más vistas en estos años en los que se vive una mayor libertad de crítica. Una crítica caracterizada por humor y la ironía. Según Virginia Guarinos “En el período que oscila entre 1975 hasta 1982 a nivel de la audiencia española se observan varias tendencias en estos espectáculos que satisfacen a un abanico amplio de público:

1. La representación de los clásicos desde Lope a Calderón pasando por Shakespeare, que nunca ha faltado ni falta.
2. La representación de autores contemporáneos: Alonso Millán, Francisco Nieva, Antonio Gala.
3. Los comediógrafos de toda la vida: Mihura, Arniches, Alfonso Paso.
4. La recuperación de autores prohibidos: Alberti, Lorca, Brecht, enlazada con obras contemporáneas de clara referencia al momento político, como las de Antonio Olano: *La tonta del voto*, *Locos por la democracia*, *Los Chaqueteros*, *Cara al sol... con la chaqueta nueva*.
5. La línea del destape nacional representada por las obras de Adrián Ortega con *Ni soltero, ni casado ni viudo*, *Cuidado con el de los cuernos*,

---

<sup>1</sup>Antonio Martínez-Menchén (1987). ¿Nuestra realidad ausente?. República de las Letras, N.19, p.41.

*Métame un gol, Lo tengo rubio, Achúchame...'*<sup>1</sup>.

Así pues, para encuadrar, primero, las tendencias en *la Transición*, siempre se ha señalado, como hemos visto anteriormente, a la generación de La Transición y los autores nuevos<sup>2</sup>.

En este contexto, hay que entender dos preceptos teóricos que sellan el entorno general en el que se desarrollan estéticamente las tendencias a finales del siglo: *la mediación y la motivación*. Es decir, “La mediación estética que utiliza para transponer su visión del mundo podría transitar por el camino del *Realismo Transfigurado*, es decir, la base de su lenguaje es el realismo, sin embargo, también confluyen en esta mediación el uso de lenguajes provenientes de la vanguardia de comienzos del siglo XX, *verbigracia*: expresionismo y surrealismo, con claros visos de elementos provenientes del teatro existencialista.

Por otro parte y para concluir, debemos referir que, a la luz de la teoría de los motivos, podemos dar cuenta que *reforma* podría ser unos de las principales motivaciones que impulsan al autor a manifestarse en el plano de la realidad imaginaria”<sup>3</sup>.

---

1Virginia Guarinos (2010). El teatro en TVE durante la transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás. En AA.VV (2010). Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp.100-101.

Se puede ver también el estudio detallado de Manuel Pérez Jiménez (1993). La escena madrileña en la transición política (1975-1982). Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 3-4, pp.1-545.

2Véase César Oliva (2004). La última escena (Teatro español de 1975..., Op.Cit. Darío Villanueva Los nuevos nombres en Francisco Rico (dir.) (1992): Historia y crítica de la literatura española, 9, Barcelona: Crítica, pp. 432-458, y Alberto Miralles (1977). Nuevo teatro español: una alternativa social. Madrid: Villamar. La generación de la transición en Manuel Gómez García (1996). El teatro de autor en España..., Op.Cit. También remitimos al artículo siguiente de, Robert Louis Sheehan (1987). Tres generaciones miran la época postfranquista: Buero, Gala, Cabal. Estreno, Vol. XIII, N.1, Primavera, pp.26-35.

3Francisco Gutiérrez Carbajo(2004). La pragmática teatral en Alfonso Vallejo. Anales de Literatura Española, N. 17, p.76.

---

Ciertamente, a pesar de las denominaciones citadas por Á. Berenguer y M. Pérez<sup>1</sup>, las tendencias durante la transición siguen formalmente las mismas nomenclaturas dadas a las otras corrientes a lo largo del siglo XX. La diferencia consiste en que nos encontramos con nuevos signos a nivel estético e incluso formal como ya explicaremos a continuación.

Se nota la presencia de cuatro direcciones principales que forman el panorama de la escena española: *restauradora*, *innovadora* y *renovadora*<sup>2</sup>. Esta última se divide en tres subtendencias: *radical*, *reformadora*, *rupturista*.

Estas tres tendencias constituyen, como se ha indicado, el referente de la hipertrofia ideológica del teatro español. Si tenemos en cuenta la consolidación del sistema democrático acontecida durante esos años y resultaría clara la pérdida de vigencia de los problemas abordados por algunas obras. Es que la abierta oposición al anterior régimen con que se configura la línea política de los gobiernos del período, la determinación impuesta a la actividad teatral por parte del poder público, a través del sistema de producción subvencionada, podría explicar adecuadamente un fenómeno al que no es ajena la orientación ideológica auspiciada por las nuevas autoridades teatrales, algunas de ellas procedentes del teatro combativo desarrollado en la década anterior por los grupos independientes.

Desde el punto de vista estético, las obras que conforman esta corriente, la mayoría no estrenadas en el periodo anterior, evidencian una vinculación con estilos teatrales que ahora aparecen anclados en un pasado reciente, con predominio evidente en ellas del drama alegórico característico del Tardofranquismo y de la Transición Política<sup>3</sup>.

---

1Ángel Berenguer, Manuel Pérez (1998). *Tendencias del Teatro Español...*, Op.Cit.

2Ángel Berenguer ha denominado con el término *innovación* la actitud que anima los propósitos y el funcionamiento de estas obras, de manera que la consideración de una *Tendencia Innovadora* que, junto a otras, recorre la creación teatral contemporánea, acoge en sí la práctica totalidad de autores y piezas del género comedia en los dos últimos siglos. Véase Ángel Berenguer (1988). *El teatro en el siglo XX...*, Op.Cit.

3Véase Manuel Pérez Jiménez (1998). *Panorama del teatro español en los años 80 y 90*. Revista (Teatro, Expresión, Educación), Ñaque Editora, N. 4, abril-mayo, pp. 4-5.

---

*La tendencia restauradora*<sup>1</sup>, se explica en que ha habido un sector que se caracteriza por un conjunto de obras propagadoras de los valores del sistema dictatorial anterior, y combativas con respecto a la implantación del nuevo sistema de libertades. En otras palabras, manifiesta una posición ideológica declaradamente adversa a los acontecimientos políticos y los valores sociales movidos por el proceso transitorio.

Al concluir la Transición Política en 1982, este teatro que reitera fórmulas escénicas y visiones del mundo ancladas en la tradición y más propias de períodos anteriores y lejanos de los nuevos tiempos, desaparece gradualmente, ya que en el nuevo período, va a estar representado por un reducido número de obras cuyos universos imaginarios dejan entrever actitudes conservadoras materializadas, generalmente, a través de los cauces genéricos ofrecidos por la comedia más o menos convencional o por diversas formas teatrales ligeras:

Rafael Mendizábal (*Mañana será jueves*),

Santiago Moncada (*Siempre en otoño*).

Juan José Alonso Millán (*¡Anda mi madre!*, *Sólo para parejas*),

Sin embargo, en algunos casos procedimientos compositivos y temáticos intensamente orientados hacia la consecución del éxito y, consiguientemente, de la supervivencia de la labor creadora de quienes los practican. Mientras que otros sirven de referencia para sus obras los espacios del teatro privado, en donde se estrenan y representan para públicos que identifican el teatro con universos habitados por clases medias, materialmente acomodadas, y con géneros que recorren desde la comicidad tradicional hasta la comedia burguesa de evasión lo que constituye un valor para el apreciado por un importante sector del público español y europeo en las dos últimas centurias, determina una especial configuración de estos

---

**1El teatro restaurador existe en la primera mitad del siglo. lo representa aquellas producciones que materializaban la visión del mundo de la nobleza a través de unos lenguajes escénicos vinculados con el pasado teatral español, tales como el drama histórico-poético.**

dramas que se deja sentir igualmente en piezas de temática histórica cultivadas por estos autores.

En esta línea evasiva se encuentran:

Jaime Salom (*Mariposas negras*),

Ana Diosdado (*Los ochenta son nuestros, Cristal de Bohemia*).

Antonio Gala, (*Los bellos durmientes*,

En general, la mayoría se alejan a las esferas temáticas y estéticas presentes en producción teatral, para lo cual se sirven de lenguajes escénicos situados al margen de los cauces de comunicación teatral aceptados por la lógica, el realismo o la práctica escénica convencional. Predomina en sus piezas ámbitos irreales o poéticos, regidos por leyes propias.

### **La renovación:**

Un número considerable los dramaturgos que estrenan obras durante estos años intenta mantener en ellas las constantes renovadoras que habían inspirado toda una corriente de la creación teatral española de la segunda mitad del siglo. Ellos transponen una mentalidad rupturista en el plano político-social, por el ejercicio y el desarrollado de elementos de combatividad ideológica y de denuncia del sistema social que hallan en el teatro histórico una eficaz vía de manifestación donde materializan un concepto contestatario y reivindicativo

Entre ellos se generaliza una actitud de búsqueda de formas escénicas propias del nuevo contexto correspondiente a la voluntad general de indagación en los aspectos convivenciales presentes en la sociedad española de la etapa democrática. En sus obras se consolida el género del drama como instrumento privilegiado para el diálogo con la realidad exterior lo que muestra una fuerte inclinación a la adaptación a los nuevos tiempos y expectativas de recepción que se traduce en una diversidad considerable en el terreno estético. El propósito renovador afecta tanto a la inclusión de

aspectos propios de una visión del mundo atenta a las nuevas señales del presente, como a la renovación de los lenguajes teatrales y expresivos capaces de materializaren el plano escénico la nueva visión del mundo reformista.

Un sector de esta tendencia adopta las formas del realismo crítico como lenguaje escénico fundamental:

Antonio Buero Vallejo (*Música cercana, Las trampas del azar*)

Lauro Olmo

*Pablo Iglesias o Estampas contemporáneas.*

Otro sector de los autores cultiva un teatro reflexivo sobre los grandes temas de la realidad contemporánea:

Antonio Álamo (*Los borrachos*)

Jesús Campos (*Entrando en calor*)

Fermín Cabal (*Castillos en el aire, Travesía*).

Desde presupuestos similares, la indagación formal que caracteriza a esta corriente se traduce con frecuencia en la remodelación de un modelo de obra bien determinado en un sector del teatro occidental de último tiempo. Se trata de un drama de notable densidad comunicativa que se desarrolla mediante una progresión dramática basada en la sucesión de correlaciones de las fuerzas encarnadas por los personajes y en la eficaz dosificación de las partes que transmiten la narratividad de la pieza.

Paloma Pedrero (*El color de agosto, Invierno de luna alegre, Historias de amor efímero*), Sebastián Junyent (*Hay que deshacer la casa, Señora de...*) y SERGI BELBEL (*Tàlem, Caricias, Elsa Schneider*)

Estás líneas según M. Pérez “muestran la madurez de un teatro que, conociendo las aportaciones de la vanguardia europea de posguerra en los ámbitos de la plástica y de la gestualidad, las incorpora y funde con un diálogo que es nuevamente convertido en el soporte principal de la acción dramática y que ahora aparece notablemente desliteraturizado, en tanto que

puesto en relación directa con los vacilantes procesos mentales y con las carencias comunicativas del individuo contemporáneo”<sup>1</sup>.

Otras piezas estrenadas durante estos años hacen adscripción de sus creadores a la misma corriente:

Alberto Miralles (*El trino del diablo, Comisaría especial para mujeres*),

Eduardo Galán (*Pareja de damas*) y Javier Tomeo (*Amado monstruo*).

José Sánchez Sinisterra (*¡Ay, Carmela!, El cerco de Leningrado*)

Dentro de esta corriente destaca también Albert Boadilla tanto por el carácter singular de su creación (cuyos rasgos germinadores quedan establecidos ya desde la etapa de creación colectiva de Els Joglars), como por la evidente progresión artística que se manifiestan en sus obras mediante el predominio de algunas técnicas interesantes en sus espectáculos relacionadas con del desarrollo de la escenicidad<sup>2</sup>.

## **Formas de la experimentación:**

La experimentación o la innovación se manifiestan en la obras de los autores que se apoyan en los hallazgos vanguardistas generados por la revolución experimental acontecida en el teatro europeo de décadas anteriores (los sesenta). Se trata de una actitud general de desvinculación respecto a la realidad inmediata, es decir, renuncian de los universos reconocibles y de materializar teatralmente las mentalidades vigentes en la sociedad española. Algunos dramaturgos incorporan a sus creaciones las técnicas y estilos escénicos aportados por los dramaturgos del Absurdo y por quienes, sucediéndoles, habían materializado el amplio despliegue de la vanguardia que transformó la escena occidental en los años sesenta o después.

---

<sup>1</sup>Manuel Pérez Jiménez (1998). *Panorama del teatro...*, Op.Cit., pp. 6 -7.

<sup>2</sup>Véase sobre las fórmulas escénicas y sus diferentes grados de evolución de La Cuadra y de Els Joglars y su efecto en la variedad de estilos de los dramaturgos de hoy en Manuel Pérez Jiménez. *Un jardín de senderos que se bifurcan*, en Cristina Santolaria (dir.) (2000). *Anuario Teatral 1998*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 47-50.

---

Son obras de signo estético e intencionalidad diferentes también con escasa referencialidad histórica. Predomina carácter individual de sus universos dramáticos, es decir, retornan en el nuevo período a los ámbitos personales de unas creaciones no interesadas en el diálogo directo con el entorno ni con la dimensión pretérita cauterizada del teatro histórico.

Los protagonistas de esta línea son:

*Fernando Arrabal*

*El rey de Sodoma en El Arquitecto y el Emperador de Asiria*

*Francisco Nieva*

*(El baile de los ardientes,*

*Los españoles bajo tierra*

*Alfonso Vallejo*

*(Orquídeas y panteras*

*(Gaviotas subterráneas).*

*Ángel García Pintado*

*La sangre del tiempo*

*Andrés Ocaña*

*el fuego infinito.*

## **2.2. Último teatro en la post-transición**

Cuando hablamos de la última escena española convendría plantear tres aspectos importantes, posmodernidad y post-teatro dramaturgia joven y femenina que constituyen las corrientes actuales de la creación dramática<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Para entender esta terminología nos fijamos en el comentario siguiente de Javier Garcerá Ruiz que con él inicia su Tesis Doctoral: “Hace más de un siglo que en Occidente se habla de crisis: crisis del capitalismo, de la sociedad, de la familia, de valores, de la civilización, de la ciencia, del arte. Un síntoma generalizado de cierto agotamiento ha permitido que términos como fin de la historia, fin de la ideología, fin del arte, post-industrial, post-tecnológico, posmoderno, etc., hayan pasado a formar parte del léxico habitual que se utiliza para hacer referencia a la situación política, social y cultural del mundo contemporáneo. La utilización cotidiana de dichas nociones presupone la existencia de una etapa anterior superada por un

Es importante notar, por otro lado que, las tendencias escénicas se adaptan a las transformaciones rápidas tanto tecnológicas como sociales en la última centuria. Se ve, pues unas configuraciones de estéticas que se inclinan en su mayor parte a la postmodernidad y el post-teatro – propias de fin de centuria<sup>1</sup>- en concordancia con lo que se da en llamar también post-transición<sup>2</sup>.

A partir de los años ochenta el teatro ha empezado una pérdida considerable y gradual de su función social frente a otros géneros y medios de comunicación, sobre todo frente a la novela y el cine. Según Wilfried Floeck “La tendencia, que existe ya desde los años ochenta, hacia una eliminación del teatro de director y hacia una revalorización de un nuevo teatro de texto y autor se estableció a finales del siglo pasado. La producción textual dramática de la primera generación de dramaturgos de la España democrática, así como su trabajo en numerosos talleres de teatro, ha dado ricos frutos. [...]

La experiencia cultural común de los autores nombrados está marcada por la pérdida de confianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias de los problemas sociales, el reconocimiento logocentrista de la realidad, la

---

presente ambiguo que tanto parece afirmar como negar, por superación, las raíces de su misma identidad. A través del prefijo post, o mediante la palabra fin, se denota la extenuación de aquello que antes existía. Ambas fórmulas refuerzan la noción de pasado en su aserción más significativa, es decir, el pasado como algo que ya ocurrió, como algo acabado, dejando lugar al mismo tiempo a la aparición de otro estado que, sin embargo, parecería tan apenas una mínima superación de la etapa precedente”. Javier Garcerá Ruiz (2005). Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo, Madrid: UCM, p.23. Tesis doctoral disponible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t28717.pdf>

**1**Recordemos que se suele hablar en cada período de crisis en el seno de las artes escénicas. Se da el caso a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Para saber más detalles sobre esta situación, remitimos a Joaquín Vida Arredondo (2007). *El teatro en España: decadencia y criterios para su reactivación*. Madrid: Fundación Alternativas,

**2**Nótese que César Oliva en su aproximación en su libro *La última escena* a la complejidad del periodo abarcado distingue principalmente entre teatro comercial, de grupo y teatro innovador. Se nota la ausencia de división en periodos o generaciones. El objetivo del estudio consiste en informar de las transformaciones que presenta la dramaturgia española. El libro se estructura en cinco escenas; cuatro de ellas centradas en los siguientes marcos cronológicos: 1975, 1975-1982, 1983-1992 y 1993-2000. Las tres primeras son muy esperanzadoras, y la última bastante oscura. César Oliva, *La última escena...*, Op.Cit.

constitución de sentido coherente, así como en la capacidad del idioma para lograr una reproducción objetiva de la realidad. Se caracteriza además por una percepción que se inspira en una estructura elíptica y fragmentaria, así como en la sucesión acelerada de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el *videoclip* y el *cómic*. Esta socialización cultural tiene consecuencias en la orientación temática, así como en la configuración formal de la producción artística”<sup>1</sup>.

Así que, resulta evidente que existen muchos retos generalmente para la dramaturgia al final del siglo. El desarrollo de nuevas tecnologías digitales y la proliferación de eventos musicales restan público a las salas teatrales, en especial, entre los sectores más jóvenes. Son retos generados por el desarrollo de unos modelos sociales y económicos contemporáneos, lo cual requiere una nueva definición de los roles sociales de género. Esto se explica tal vez, en que “es cierto que hoy no se siente la urgencia de la metáfora política con la misma insistencia, pero no es menos cierto que los autores siguen volviendo, mirando hacia atrás, posiblemente porque no se puede mirar hacia otro sitio”<sup>2</sup>.

Pese a ello, otros piensan que “el teatro reciente habría sabido adaptarse al desengaño político y a la pérdida de las grandes ideologías para superarlo y ocuparse de “temáticas comprometidas” como la violencia urbana cotidiana, la drogadicción, la xenofobia, la marginación, el desempleo, el impacto de las nuevas tecnologías o la incorporación de la mujer a la vida profesional. Como expone Floeck en su estudio dedicado a la existencia de una “ética posmoderna” ya que el teatro español actual se caracterizaría por poseer rasgos estilísticos y estéticos posmodernos que expresarían una visión del mundo posmoderna; sin embargo, este teatro no rechazaría

---

<sup>1</sup>Wilfried Floeck (2004). *El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad. Reseñas Iberoamericanas*, N.14, pp. 48-49.

<sup>2</sup>Antonio López Fonesca (2006). *Rumor de clásicos: ...*, Op.Cit., p. 196.

---

planteamientos éticos de compromiso social. Un compromiso que se diferencia del de los años 60 por su carácter indirecto e implícito”<sup>1</sup>.

Efectivamente, los temas sociales conflictivos se convierten en objeto de varios autores. Ello muestra la importancia de la dimensión social que estos problemas tanto sociales o privados<sup>2</sup> están alcanzando en España ya que muchos autores han tomado de la realidad cotidiana referentes de dichos problemas<sup>3</sup>.

Las temáticas de las últimas tendencias se estructuran en estéticas que se inclinan en su mayor parte a la posmodernidad o al post-teatro. *La posmodernidad* se caracteriza por la diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción del personaje, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales, acercamiento a la estética del cine y del videoclip, participación del espectador en la construcción de sentido y concentración en la realidad cotidiana de las grandes urbes. La postmodernidad en España combina una estética abierta y fragmentada con un compromiso ético y político.

La creación *post-teatral* se sitúa en uno de los puntos más polémicos del debate teatral contemporáneo. Su análisis enfoca la categoría del texto y la validez de los procedimientos de escritura teatral empleados.

Hoy día los *escenogramas* o *teatrogramas* como las más genuinas obras del modo especial de vanguardia que viene a ser el post-teatro<sup>4</sup>. Se

---

<sup>1</sup>Estas ideas están explicadas con más detalles en Wilfried Floeck (2003). Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX. Frankfurt: Vervuert Verlag.

<sup>2</sup>Problemas privados como las relaciones interpersonales, la búsqueda de identidad y crisis psicológicas de cualquier tipo o en la modelación de la soledad, el aislamiento o temas sexuales tabú. Problemas sociales como la violencia, el mal uso de las drogas, la xenofobia, la alteridad cultural y étnica y los conflictos raciales.

<sup>3</sup>Véase ejemplos de esta temática en el estudio de Herbert Fritz Antonio Onetti, Brecht y el narcotráfico, en AA.VV. (2002). Teatro contemporáneo español posfranquista II. Berlín: Tranvía, pp. 127-140.

<sup>4</sup>Los escenogramas o teatrogramas no son la única forma expresiva del post-teatro. Se puede hablar de post-realismo donde una de las líneas básicas generado por el post-teatro de este estilo es el simbolismo. Sus rasgos dramáticos y literarios que se desprenden del lenguaje dramático de algunos escritores podarán atravesar la línea divisoria de aquel fin de siglo. Véase el caso Joseph-Ángel, por ejemplo, en Manuel Pérez Jiménez (1994). Simbolismo post-

trata de una separación del teatro como hecho escénico de su tradicional vinculación a la palabra o más bien a la literatura dramática. El *escenograma* constituye un nuevo modelo de texto dramático, que se ofrece al dramaturgo materializado en una nueva forma de expresión, no verbal, sino plástica (esto es, basada en la imagen, en cuanto configuración técnico-gráfica). Al mismo tiempo, la visión escénica subyacente a dicho concepto permite incluir en los escenogramas las perspectivas que, en la representación, corresponden al director escénico, al escenógrafo, al actor y al público receptor, viniendo a constituir, de este modo, eficaces transcripciones de puestas en escena dotadas de carácter virtual<sup>1</sup>.

En la postransición o en los noventa la pluralidad es el término clave de la postmodernidad teatral y de la reivindicación de una función nueva del teatro<sup>2</sup>. De ahí nos encontramos con dos líneas que marcan el final del siglo XX y principios del siglo XXI, que se distinguen por su carácter actual posmodernista:

1. últimas creaciones que incluyen la dramaturgia femenina<sup>3</sup>.

---

teatral en el "Cyrano" de Joseph-Angel". Pliegos de la Ínsula Barataria, Universidad de Alcalá de Henares, N.1, Primavera, pp.117-136.

1Para abarcar el tema completamente, remitimos al estudio del mismo autor, Manuel Pérez Jiménez Los modos de la actual comedia joven, en José Manuel Arias (2002): El niño no para de crecer por dentro. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, pp. 9-15.

2La palabra usada aquí tiene sentido de función social ya que ya que existe otra función que es la global que muchos vienen reclamando en los últimos tiempos como M. Angeles Grande Rrosales, quien dice: "Cabe reivindicar, por tanto, una nueva función del teatro como defensa de la propia identidad, llegando a una nueva heteronomía. De nuevo, pues, el conflicto interno de cualquier teoría de la cultura entre lo particular y lo universal, sobre la dimensión social o mítica del teatro moderno y contemporáneo". M. Ángeles Grande Rrosales (1998-2001).Hacia un teatro global, Cultura e identidad en el teatro contemporáneo. Revista Teatro, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, p. 195.

3No hay que olvidar que conviven las tendencias surgidas durante la transición democrática con las nuevas estructuras teatrales favorecida por la descentralización autonómica y la creación de Teatros Públicos. Coexiste también la escuela catalana (Contexto) y la castellana representada por Alonso de Santos (La estanquera de Vallecas); Ignacio Amestoy (Yo fui actor cuando Franco); Sanchis Sinisterra (Ay, Carmela), entre otros. Por otra parte se nota durante los años noventa la pervivencia y renovación del teatro anterior: J. López Mozo (Eloides; Ella se va); M. Molíns (Abu Magrib); Alberto Miralles (Comisaría especial de mujeres). Jordi Galcerán (Dakota), con los autores llamados alternativos los alternativos: Yolanda Pallín (Las manos); Ignacio del Moral (La mirada del hombre oscuro); Rodrigo

2. la dramaturgia joven con los retos y los avances empelados en la representación.

Como hemos hablado antes está presente en el panorama de las tendencias a finales del siglo XX, junto a las últimas creaciones la dramaturgia femenina. Durante los años noventa aparece, sin rupturas, ni grandes teorizaciones, una nueva generación de autores de la que a primera vista cabe resaltar la presencia de mujeres dramaturgas, reflejo del cambio social habido en la España democrática propiciado por la integración de la mujer en la sociedad durante los años ochenta.

Según Manuel Pérez, la última dramaturgia gira en torno a tres corrientes denominadas respectivamente *teatro-asunto*, *teatro-imagen* y *teatro-verbo*<sup>1</sup>, aunque se añade a ellas las formas de *integración o el teatro integral* y *el teatro del desarraigo*.

*El teatro asunto* se preocupa por presentar la configuración de la obra o la semántica de la pieza<sup>2</sup>. El modo de configuración teatral viene dado, a veces, por la presencia de un conflicto en torno al cual se sitúan las posiciones contrapuestas cuyo desarrollo constituye la acción de las obras. Otras veces se da la configuración mediante la narración o a través de la presentación del universo de la obra como una sucesión de episodios que conforman la anécdota narrativa. Pero en muchos casos, se ajustan al molde compositivo del drama de raíz naturalista.

---

García (After Sun). Pero lo que pasa es que aquí se plantea el tema desde otras perspectivas que se adecuan a nuestra línea de la investigación.

1Manuel Pérez Jiménez Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual, en José Romera Castillo (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid, Visor Libros, pp. 509-524.

2 El teatro verbo o verbal se entiende de los aspectos básicos empelados en el análisis del relato señalados por Tezuetan Todorov, quién sostiene que “el aspecto semántico... es lo que el relato representa o evoca, los contenidos más o menos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato”. Tezuetan Todorov, *Gramática del Decaméron*, Madrid, J. Betancor, 1973, p.35.

En esta línea se nota la existencia de cuatro formas: Dramaticidad, narratividad, mixtas y formas atenuadas, entre sus representantes destacan sucesivamente, Alberto Miralles, J.M. Rodríguez Méndez, Domingo Miras, Igancio Amestoy, José Luis Alonso de Santos, Jesús Campos Carmen Resino, Paloma Pedrero etc.

*El teatro-imagen* se apoya en la espectacularidad y se caracteriza en su conjunto por el énfasis puesto sobre los aspectos de la actualización escénica de la obra. Cuenta con la percepción visual y auditiva por el espectador a través de presentarle modalidades conflictuales, narrativas o mixtas y, por encima, también del relieve del discurso. La evidenciación de los códigos escénicos y la consiguiente conformación de imágenes, de carácter visual adquieren un valor primordial. Algunos adoptan bien la espectacularidad como Salvador Távora y la plasticidad como Alfonso Vallejo y Ernesto Caballero o bien la imagen gestual que aparecen en las representaciones de la Fura dels Baus. La línea femenina se encuentra representada por Luïsa Cunillé y Petra Martínez.

La tercera (*teatro verbo*) cuyo elemento predominante que se centra en la *discursividad* que conforma los elementos verbales de la obra. La superficie discursiva constituida por dichos elementos se conforma por encima, no sólo de la configuración coherente de un conflicto o de una anécdota, sino también de la evidenciación de los aspectos de la actualización escénica. El discurso teatral posee, de acuerdo con ello, un carácter autosuficiente, en tanto que por sí mismo contiene y comunica la información esencial de la obra. Su textualización o la presentación del discurso abierto o poco codificado permite la actualización escénica<sup>1</sup>.

Rodrigo García, Alfonso Zorro y Juan Mayorga son algunos representantes de esta tendencia. Mientras que Beth Escudé y Yolanda Pallín manifiestan esta estética también en sus obras.

---

<sup>1</sup>Manuel Pérez Jiménez (1998). *Panorama del teatro español último (1983-1996)*. Teatro, Expresión, Educación, N. 4, abril-mayo, p. 8.

La cuarta tiende a emplear *formas de integración* sean múltiples, complementarias o de gestualidad. La escena contemporánea ya no intenta retratar la realidad sino ser una realidad alterna donde cuenta con la imaginación de los espectadores cuando la austeridad de elementos escenográficos es compensada con diferentes estímulos auditivos y visuales.

En este contexto se explica la importancia de esta tendencia y su relación intermediaria en la actualidad entre medios. Según Virginia Guarinos “Estamos, ya sea por la búsqueda de nuevos públicos para el teatro, ya de nuevos lenguajes, ante la relación integral, cubriendo todas las variables posibles, sin fronteras, como sucede con otros medios entre sí; lo que confirma la idea que se viene barajando ya desde hace tiempo entre los teóricos de la intermedialidad, en la que luego recalaremos.

Y, aunque este último concepto de intermedialidad nos parece la mayor aportación teórica actual, no son menos importantes, por necesarios, los trabajos de diferencias entre teatro y cine planteadas desde el punto de vista no ya de la recepción o la naturaleza textual sino desde la óptica del mundo de la producción textual”<sup>1</sup>.

En lo que se refiere a la dramaturgia joven, podríamos decir que la mayoría de los autores jóvenes siguen, generalmente, la línea de experimentación donde sus obras reflejan rasgos posmodernistas y post-teatrales. La experimentalidad se traduce en el formalismo o en la composición externa de las obras de sugerente geometrismo constructivo como el caso de Juan Mayorga (*Más ceniza, El traductor de Blumemberg*) o en algunas de las propuestas de Rodrigo García (*Acera derecha*).

Se nota una profundización en conflictos de carácter íntimo o privado, con preferencia sobre los que se inscriben en el entorno exterior o colectivo.

Algunos se aproximan a la creación de referentes tradicionales (Fernando Savater, *El último desembarco*) de carácter literario (la comedia

---

<sup>1</sup>Virginia Guarinos (2007). *Del teatro al cine y a la televisión: estado de la cuestión en España*. Revista Frame, N. 2, pp. 265-266.

española del Siglo de Oro), u otros ambientes donde integran varios elementos escénicos, recreaciones, juegos metateatrales y simbolismo (Jesús Campos *La cabeza del diablo*) para acercarse a la mentalidad contemporánea. Se puede hablar últimamente de una línea teatral llamada el teatro de *desarraigo* cuya representante es Mariam Budia. Refleja polimorfismo estético en su técnica cuando expone actitudes altamente caracterizadoras del individuo actual como la soledad<sup>1</sup>.

A pesar de la multiplicidad de tendencias y el aumento del número de escritores tanto de hombres y mujeres “En el actual panorama del teatro español no es difícil observar una gran tendencia a la estandarización. Las programaciones son muy similares, las franquicias internacionales abundan y los textos de nuestros jóvenes dramaturgos se representan en salas alternativas o en experimentos promocionales producidos en programas más o menos marginales de nuestros teatros públicos”<sup>2</sup>.

Tras este panorama en el que hemos recurrido tendencias y estéticas representativas no sólo a finales del siglo sino también hasta la actualidad, quisiera dar fin a su estudio con estas palabras de Virtudes Serrano en las que resume tanto la visión de las actuales tendencias así como las últimas temáticas que están por llevar a la escena: “Algunos con densas trayectorias, otros en su inicio absoluto; todos comparten el deseo de proyectar la imagen del mundo en que vivimos; en algunos existe la voluntad de crear un estilo y otros aceptan las normas establecidas por maestros y monitores. La recuperación de la memoria histórica, el debate social sobre la violencia, la presencia del extranjero, las manipulaciones del poder, son temas de la última dramaturgia que, como siempre ha sucedido en el teatro, traslada al texto sus conflictos de su época. Lo deseable sería que todo ello pasase también a la representación”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Manuel Pérez Jiménez. Concepto de desarraigo y polimorfismo estético, en Mariam Budia (2005). Teatro del desarraigo (2). Madrid: Fundamentos, pp. 7-15.

<sup>2</sup>Xavier Marcé Carol(2009). El teatro español y el futuro de sus autores. Las puertas del drama, N. 34, p. 4.

<sup>3</sup>Virtudes Serrano (2006). El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días. Monteagudo, 3

### 3. Conclusiones

Del estudio de las tendencias a finales del siglo XX, se observa que la mayoría de los autores se niegan a que les arrebaten su originalidad y unicidad, o a ser incluidos dentro de un grupo y, además, ser encorsetados en un esquema. Eso vale también para los autores de la más joven generación en España de la última centuria. No obstante, existen entre todos ellos afinidades.

Las tendencias se configuran de acuerdo a tres razones: influencias clásicas y extranjeras, situación sociopolítica de cada periodo y el grado de la recepción. Sus estéticas parten de ideologías anteriores o coetáneas y la convergencia o la divergencia entre una y otra consiste en la creación de nuevas técnicas con la búsqueda continua de nuevos lenguajes que se adapten a las transformaciones sociales.

Es posible establecer la tendencia teatral del autor siguiendo a las vanguardias y a las formas de la experimentación del teatro actual. De esta manera se puede distinguir los distintos motivos centrales que le han impulsado a plantear un universo dramático novedoso mediante el empleo de lenguajes escénicos modernos con los que se configura en su estética.

En el postfranquismo se ha configurado las tendencias más importantes en la segunda mitad del siglo siguiendo las vanguardias europeas e internacionales. Y así se ha podido seguir las tendencias mediante más de una perspectiva, además de la teoría de las motivaciones y las mediaciones.

Y el resultado podría atribuirse a que las motivaciones podrían ser tradicionales, convencionales, rupturistas, reformadoras y innovadoras, mientras que las mediaciones cambian según las circunstancias sociopolíticas dependiendo de las etapas de la aparición de las tendencias. Esto se nota, por ejemplo, en que la temática planteada a principios de siglo no es la misma durante la Guerra Civil ni tampoco durante la Transición. Pero resulta que a

finales del siglo, los autores consiguieron plantear lenguajes nuevos que coincidan con la temática social contemporánea.

Se ha notado también un cambio de rumbo respecto a la temática realista y existencialista que en el tardofranquismo trataba problemáticas sociales posibilistas y constatarias para convertirse en cotidianas o reaccionarias en la primera época democrática, de modo que, la mayoría de las tendencias han retomado el realismo desde perspectivas actuales y desde la pluralidad.

Por otra parte, del estudio de las tendencias se ha verificado de la existencia de muchas denominaciones y muchas estéticas. Sin embargo, sus líneas maestras, desde nuestro punto de vista, se resumen en clásica o vanguardista, innovadora y experimental aunque queda lugar para *escritores isla*, como el caso de Alfonso Vallejo.

Tras cuestionar los fenómenos teatrales surgidos desde varias configuraciones se deduce que, a lo largo de la historia de las tendencias, ha habido una exclusión de movimientos en determinados períodos por el hecho de que no se concuerdan con el sistema de valores o las ideologías dominantes. En su mayoría son teatros revolucionarios o disconformes como, por ejemplo, (el *teatro de circunstancias*: Max Aub), (el *teatro de desilusión*: Jerónimo López Mozo), (la *experimentación*: Fernando Arrabal, o *grupos independientes*) o (el *teatro de desarraigo*: Mariam Budia). etc.

Considerando la relación de interdependencia, las vanguardias de los años 60 y 70, los movimientos realistas Buero y Sastre, y las transformaciones sociales en la primera transición han dado pie al surgimiento de las nuevas generaciones de autores de todos los géneros representados en el *Nuevo Teatro* y el *Teatro Independiente*. Sin embargo, la vanguardia teatral de principios de siglo: Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Lorca, sigue presente fuertemente en todas las tendencias y las representaciones teatrales de finales de siglo.

La creación dramática española de los primeros años de la *Época Democrática*, acusa de manera evidente el impacto de la intervención directa

---

del poder público en el mundo de la escena a través de las subvenciones y, en el plano ideológico, a través de un control efectivo de la temática y de las propuestas de los autores, lo que determina la aparición de toda una *corriente teatral alternativa*.

Las tendencias durante la transición política tienen una estética estructurada en las líneas alternativas que busque, en primer lugar, autonomía y, en segundo lugar, aceptación pública, por ello se ha multiplicado el número de tendencias y dramaturgos.

En la *post-transición*, se nota que la autoría femenina está presente fuertemente tanto en lo que se refiere a las tendencias establecidas ya así como en lo que respecta a los nuevos dramaturgos jóvenes.

En las últimas tendencias, se ha observado que la tendencia *post-teatral*, aplica los rasgos de la posmodernidad que aporta factores culturales y estéticos llevados a la escena desde nuevas perspectivas como el simbolismo y la pluralidad o su visión hacia las temáticas que interese la sociedad española en la actualidad: la recuperación de la memoria histórica, el debate social sobre la violencia, la presencia del extranjero, las manipulaciones del poder, etc.

Finalmente, se recomienda realizar, por un lado, estudios que abarquen los movimientos de vanguardia en la primera y la segunda mitad del siglo así como la comparación entre las nuevas formas de experimentación llevadas a cabo por varios grupos y tendencias.

A lo largo de los mismos es importante enfocar *lo social*, por una parte, a través del estudio del realismo y sus géneros - según la gestación de las tendencias en las épocas -, sobre todo el planteado durante el tardofranquismo y la transición política y, por otra, mediante el seguimiento de las estéticas y temáticas contestatarias, favorables, cotidianas o actuales.

Por otro lado, es aconsejable, desde nuestro punto de vista, realizar estudios específicos sobre las tendencias tanto de primeros de siglo como de última centuria, de modo que aborden el discurso dramático en el que resaltan no solo los lenguajes escénicos innovadores en cada época sino también las divergencias experimentales. Cabe también, en este sentido, enfocar el fracaso o el éxito de una tendencia, en un momento dado, utilizando para ello los mecanismos teóricos de *motivación* y *mediación*, aparte de las tres perspectivas ya explicadas.

## Referencias bibliográficas

### 4.1. Libros:

1. AA.VV. (1999). *Discurso y literatura, Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Traduc., Diego Hernández García, Madrid, Visor Libros.
2. AA.VV.(2005). *Lengua Castellana y Literatura 2º Bachillerato*. Proyecto Teseo, Madrid: Ed. Akal,
3. AA.VV.(2002). *Teatro contemporáneo español posfranquista II*, Berlín: Tranvía.
4. AA.VV. (2010). *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
5. ALAS-BRUN, María Montserrat. (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo 1939-1946*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
6. ÁLVARO, Francisco (1960). *El espectador y la crítica*. Valladolid: Ediciones del Autor.
7. AZNAR SOLER, Manuel (ed.) (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona: Associació d' Idees, C.I.T.E.C.,
8. BERENGUER, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro, estudios sobre teoría y crítica teatral*. Universidad de Alcalá de Henares,
9. .... (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)* Madrid: Taurus
10. ....y PEREZ JIMENEZ, Manuel (1998). *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
11. BOREL, J. P.(1966). *El teatro de lo imposible*. Madrid: Guadarrama.
12. BUDIA, Mariam (2005). *Teatro del desarraigo (2)*. Madrid: Fundamentos.
13. CORANGO, Óscar (2000) *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor,
14. ELIZALDE (1977). *Ignacio Temas y tendencias del teatro actual*.Madrid: Cupsa.
15. E. WELLWARTH, George (1972). *Spanish Underground Drama. Pennsylvani*,: The Pennsylvania State University Press.

16. FERNANDEZ LERA, Antonio (coord.) (1985). *Nuevas tendencias escénicas, la escritura teatral a debate*. Madrid: Ministerio de Cultura.
17. FLOECK, Wilferied (2003). *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Frankfurt: Vervuert Verlag.
18. GABRIELE, John P. (1994). *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt: Am Main, Vervuert.
19. GARCIA TEMPLADO, José (1981). *Literatura de posguerra, el teatro*. Madrid: Editorial Cincel.
20. GOMEZ GARCIA, Manuel (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
21. GORDON, J., *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965.
22. HUERTA CALVO, Javier (ed. lit.) (1999). [El exilio teatral republicano de 1939](#). Universidad Autónoma de Barcelona.
23. MANUEL ARIAS, José (2002). *El niño no para de crecer por dentro*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid.
24. MIRALLES, Alberto (1977). *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid, Villamar.
25. MONLEON, José (1976) *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
26. OLIVA, César (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
27. PEREZ STANSFIELD, M. P. (1983). *Direcciones del teatro español de la postguerra*. Madrid: Porrúa Turanzas.
28. RAGUE-ARIAS, María José (1997). *El teatro de fin de milenio en España (de 1974 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
29. RICO, Francisco (dir.) (1992). *Historia y crítica de la literatura española*, 9; Darío Villanueva, Barcelona: Crítica.
30. RODRIGUEZ MENDEZ, José María (1972). *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona: Ediciones Península.
31. Romera Castillo, José (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
32. RUIZ RAMON, Francisco(1975). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- 
33. SANTOLARIA, Cristina, (dir.) (2000). *Anuario Teatral 1998*. Madrid, Centro de Documentación Teatral.
34. TODOROV, Tezuetan (1973). *Gramática del Decaméron*, Madrid: J. Betancor.
35. TORO, Alfonso de y FLOECK, Wilferied (coords) (1995). *Teatro contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger .
36. VALDIVIESO, L. Teresa (1979). *España: bibliografía de un teatro "silenciado"*. U.S.A: Society of Spanish and Spanish-American Studies,.
37. VIDAL, Javier (1993). *Nuevas tendencias teatrales, la performance: historia y evolución de las vanguardias clásicas*. Caracas, Monte Ávila.
38. ZALTIN, Phyllis (2001). *El teatro alternativo español, Ignacio del Moral, Antonio Onetti, Paloma Pedrero*. Ottawa, Canda: Girol Books.

#### 4.2. Estudios:

39. ASZYK, Urszula (1986). **Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca**. Berlín: *AHÍ, Asociación Internacional de Hispanistas Actas del IX Congreso*, pp.133-142.
40. AZNAR SOLER, Manuel(1997). **El teatro español durante la II República (1931-1939)**. *Monteagudo* 3 época, N. 2, pp.45-85.
41. BERENGUER, Ángel (1998-2001). **El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)**. *Revista Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, pp. 9-28.
42. ELORZA, Antonio (1987). **1930-1980: la crisis del compromiso**. *Las Nuevas Letras*, N.6, invierno, pp. 4-13.
43. E. WELLWARTH, George (1970). **Teatro español de vanguardia**. *Primer Acto*, N.119, abril pp. 51-58.
44. FRANCO, Andrés (1973). **Apuntes sobre el Nuevo Teatro Español**. *Ínsula*, N. 323, pp. 1-15.
45. FENANDEZ INSUELA, Antonio(1997). **Sobre el nacimiento del teatro social español y su contexto**. *Revista de Literatura Española y Hispanoamericana*, N.2, pp. 13-28.
46. FLOECK, Wilferied (2004). **El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad**. *Reseñas Iberoamericanas*, N.14, pp. 47-68.

47. .... y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2006) .**Teatro y sociedad en la España actual**. UNED, *Revista Signa*, N. 15, pp. 599-604.
48. GARCIA RUIZ, Víctor(2007). **Tres Humoristas en busca del teatro del teatro: Mihura, López Rubio Y Neville hacia 1950**. *Anales de Literatura Española*, N. 19, pp. 81-100.
49. GRANDE RROSALES, M. Ángeles (1998-2001). **Hacia un teatro global, Cultura e identidad en el teatro contemporáneo**. *Revista Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, , pp.185-179.
50. GUTIERREZ CARBAJO, Francisco (2004). **La pragmática teatral en Alfonso Vallejo**. *Anales de Literatura Española*, N. 17, pp. 73- 88.
51. LADRA, David (1946). **Reflexión, aquí y ahora, sobre el teatro español contemporáneo**. *Primer Acto*, N.51, pp.18-25.
52. LOPEZ FONESCA, Antonio (2006). **Rumor de clásicos: el grito de algunos autores «invisibles» del teatro español del siglo XX**. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 26, N. 1, pp. 181-198.
53. LOPEZ MOZO, Jerónimo (1982). **El teatro de vanguardia en España**. *Estreno*, Vol. VIII, N.1, primavera, pp. 4 -7.
54. ....(1986). **¿Dónde está el Nuevo Teatro Español?**. *Estreno*. Vol. XII, N. 1, primavera, pp36-39.
55. LOPEZ-VASQUEZ, Alfredo Rodríguez (1998-2001). **Estrategias y marcos en el teatro actual, de Ionesco A Heiner Müller**. *Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 13-14, pp. 173-184.
56. LOUIS SHEEHAN, Robert(1987).**Tres generaciones miran la época postfranquista: Buero, Gala, Cabal**. *Estreno*, Vol. XIII, N.1, primavera, pp.26-35.
57. LLUIS SIRERA, Josep (2002). **Un intento frustrado de teatro revolucionario, La madre de Gorka en adaptación de Max Aub**. Universidad de Valencia, *Anejos de Quaderns de Filologia*, N. 49, pp. 365-378.
58. MARCE CAROL, Xavier (2009). **El teatro español y el futuro de sus autores**. *Las puertas del drama*, N. 34,pp. 4-6.
59. MARTINEZ-MENCHEN, Antonio (1987). **¿Nuestra realidad ausente?**. *República de las Letras*, N.19, pp.41-42.

- 
60. MUÑOZ CALIZ, Berta (2004) **A vueltas con el posibilismo teatral**. *Teatro*. Revista de Estudios Escénicos, N.20, pp.171-198.
  61. OLIVA, César (1992). **El teatro español después de la guerra**. *Instituto de Estudios Almerienses*, pp. 31- 40.
  62. PACO, Mariano de (2004). **El teatro español en la transición: ¿Una generación olvidada?**. *Anales de Literatura Española*, N.17, pp. 145-158.
  63. PEREZ JIMENEZ, Manuel (1992). **Las teorías teatrales durante el período de la Transición Política**. *Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares”, N. 1, pp. 107-114.
  64. ....(1993). **La escena madrileña en la transición política (1975-1982)**. *Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 3-4, Madrid, Universidad de Alcalá, pp.1-545.
  65. ....(1998). **Panorama del teatro español en los años 80 y 90**. *Revista (Teatro, Expresión, Educación)*, Ñaque Editora, N. 4, abril-mayo, pp. 8-14.
  66. ....(1998). **Panorama del teatro español último (1983-1996)**. *Teatro, Expresión, Educación*, N. 4, abril-mayo de pp. 8-14.
  67. ....(2004). **Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia**. *Teatro*, universidad de Alcalá de Henares, N. 20, pp.261-272.
  68. PEREZ RASILLA, Eduardo (1996). **Veinticinco años de escritura teatral en España: 1972-1996**. *ADE*, 54-55, pp.149-166.
  69. PUCHADAS, Xavier (2005). **Compromiso social cuando parte de la sociedad no está en el patio de butacas. Comentarios sobre Teatro y Sociedad en la España actual**. *Revista Stichomythia*, N.3, pp.1-16.
  70. RODRIGUEZ RICHART J. (1965). **Entre renovación y tradición, direcciones principales del teatro español actual**. *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, N. 3 y 4, Año XLI, julio-diciembre, pp. 383-418.
  71. ROMAN ROMAN, Isabel (2005). **Relecturas del teatro popular en la vanguardia teatral de los años sesenta**. *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol.XXVIII, pp. 265-276.
  72. RUIZ FORNELLS, Enrique (1989). **El teatro español en los años cincuenta, tres décadas después**. *Tramoya*, N.18, pp. 85 – 94.
-

73. RUIZ RAMON, Francisco (1992). **La piedra angular, el drama del teatro español contemporáneo.** *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, V.17, N. 1-3, pp. 11-73.
74. SERRANO, Virtudes (2006). **El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días.** *Monteagudo*, época 3 , N. 11, pp.13-40.
75. SANMARTIN PEREZ, Rosa (2006). **La crisis teatral en primera plana. Una nueva perspectiva de la crisis vista a través de la prensa.** *Revista Stichomythia*, N. 4, pp. 1-59.
76. SANTOLARIA, Cristina(1997). **El teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el teatro independiente.** *Teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, N. 11, pp. 193-209.
77. VILLEGAS, Juan (1999). **Para la desconstrucción de las historias del teatro español del siglo XX.** *RilCE*, Universidad de California, Irvine, N. 15\1 (pp. 51-60.

#### **4.3. Internáutica:**

##### **4.3.1. Tesis doctorales y Congresos:**

78. AIH, *Asociación Internacional de Hispanistas*, *Actas del VIII Congreso* (1983). Providence, en: <http://cvc.cervantes.es>
79. AIH, *Asociación Internacional de Hispanistas*, *Actas del XIII Congreso* (2000). Madrid, 6-11 de julio de 1998, Vol. 2, en: <http://dialnet.unirioja.es>
80. GARCERA RUIZ, Javier (2005). *Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo*, Tesis Doctoral, Madrid, UCM, en: <http://eprints.ucm.es/tesis>.
81. PEREA GONZALEZ, Carmen (2005). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión.* Tesis Doctoral, Madrid, UCM, en: <http://eprints.ucm.es/tesis>.

#### **4.4. Estudios:**

82. GUARINO, Virginia (2007) . **Del teatro al cine y a la televisión: estado de la cuestión en España.** *Revista Frame*, N. 2, pp. 262-278, en: <http://dialnet.unirioja.es>
83. PEREZ JIMENEZ, Manuel (1994). **Simbolismo post-teatral en el “Cyrano” de Joseph-Angel.** *Pliegos de la Ínsula Barataria*, Universidad de Alcalá de Henares, N.1, primavera, pp.117-136.  
.....(1996). **Realismo y post-realismo en la**

- literatura y el teatro contemporáneos.** *Pliegos de la Insula Barataria*, Universidad de Alcalá de Henares, N.3, pp. 219-232, en: [rua.ua.es/dspace](http://rua.ua.es/dspace)
84. PORTL, Klaus (1985). **El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo.** *Anales de Literatura Española*, N° 4, pp.363-381, en: [rua.ua.es/dspace](http://rua.ua.es/dspace).
85. VAN PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline (1962). **Tendencias del teatro español de hoy, el humorismo de Miguel Mihura.** *BICC, THESAURUS*, N.3, T.XVII, pp.682-691, en: <http://cvc.cervantes.es>