

**EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE LA TRANSICIÓN
POLÍTICA: LAS OPERACIONES DE “RESCATE”
Y “RESTITUCIÓN” O LA TRANSFORMACIÓN
(¿MULTIPLICACIÓN?) DE DISCURSOS**

**SPANISH THEATRE DURING THE POLITICAL
TRANSITION: OPERATIONS OF “RECOVERY” AND
“RESTITUTION” OR THE TRANSFORMATION
(MULTIPLICATION?) OF DISCOURSE**

Urszula ASZYK

Universidad de Varsovia, Polonia

uaszyk@aol.com

Palabras clave: transición política, discurso dramático-teatral, teatro español

Resumen: En el presente trabajo se somete a análisis la compleja situación del teatro español en el periodo de la transición política (1975-1982), tomando en consideración el contexto que constituyen los procesos políticos condicionados por el momento histórico y los socioculturales de carácter circunstancial, además, los relacionados con la evolución del arte teatral en términos generales. El estudio se centra, por tanto, en las operaciones de “rescate” y “restitución” que después de

1975 se llevan a cabo con el fin de recuperar las obras clásicas y las del siglo XX, anteriores a 1936, condenadas al olvido después de 1939, así como la de salvar las obras más recientes prohibidas por la censura franquista. Lo así establecido permite concluir sobre la multiplicación y transformación de discursos dramático-teatrales durante la transición sin llegar a fundarse un discurso totalmente nuevo, hecho que, en cambio, se observará en el periodo post-transicional.

Keywords: Political Transition, Dramatic and Theatrical Discourse, Spanish Theatre

Abstract: This work analyses the complex situation of Spanish theatre during the period of political transition (1975-1982), taking into consideration those political processes conditioned by the moment of history, those which are socio-cultural and circumstantial in nature, and also those which are related to the evolution of theatre arts in general. For that reason, the work focuses on the operations of “recovery” and “restitution” which, after 1975, are carried out with the aim of recovering both classical works and those of the twentieth century prior to 1936 which were consigned to oblivion after 1939, as well as saving more recent works banned by Francoist censorship. Establishing this enables us to come to conclusions concerning the multiplication and transformation (without reaching a completely new discourse) of dramatic and theatrical discourse during the transition, a phenomenon which, on the other hand, will be seen in the post-transition period.

Mots Clés: transition politique, discours dramatico-théâtral, théâtre espagnol

Résumé : Le texte présente une analyse d’une situation complexe du théâtre espagnol au cours de la période de transition politique (1975-1982), compte tenu de processus politiques déterminés par le moment historique, de ceux de nature socio-culturelle ou circonstancielle, ainsi que de ceux liés à l’évolution des arts du spectacle en général. Par conséquent, notre travail se concentre sur les opérations de «récupération» et de «restitution» qui sont lancés après 1975 afin d’à la fois récupérer les travaux classiques et les pièces datant du 20^{ème} siècle mais d’avant 1936 et condamnés à l’oubli après 1939, et de sauver des travaux plus récents, bannis par la censure franquiste. Cette réflexion nous permet de conclure qu’au cours de la période de transition, se produisent une multiplication et une transformation du discours dramatico-théâtral, sans pour autant parvenir à l’avènement

d'un discours totalement nouveau - un phénomène qui, quant à lui, peut être décelé lors de la période de post-transition.

CONSIDERACIONES GENERALES

Como un hecho relevante, en lo que respecta al teatro español del periodo de transición, se suele considerar la desaparición de la censura. Sin embargo, la debilidad de la censura se ponía de manifiesto ya antes de la muerte de Francisco Franco, cuando la crisis política se profundizaba. Lo refleja la cartelera de la temporada 1975-1976, aunque los cambios más significativos se verán luego, cuando al ser publicado el Real Decreto de 1 de abril de 1977 sobre libertad de expresión se produzca el definitivo desmantelamiento de la institución de la censura. En cuanto a la creación teatral lo apoyará luego el Real Decreto de 27 de enero de 1978 sobre la libertad de representación de espectáculos teatrales (García Lorenzo, 1981: 438-439).

Aparte de la desaparición de la censura, hay otros cambios de fundamental importancia que afectan al teatro español durante la transición política. Entre otros, el nuevo sistema administrativo condiciona su funcionamiento como institución, en particular, sus mecanismos de producción y distribución. Y no olvidemos que en 1977, sobre las cenizas del antiguo Ministerio de Información y Turismo, se levanta el Ministerio de Cultura, del que parte forma la Dirección General de Teatro y Espectáculos. De esta institución estatal dependerá luego la suerte de las compañías teatrales, ya que allí se repartirán las subvenciones. Y precisamente este sistema, dada la escasez de fondos, causará quejas y casi enseguida se hará común la convicción de que la anterior censura política ha sido sustituida por la censura económica.

No obstante, la fundación del Ministerio de Cultura tenía varios lados positivos. Algunas de sus iniciativas han perdurado hasta aho-

ra. Sirva de ejemplo la creación del Centro Dramático Nacional en 1978, que unía al principio dos escenas madrileñas: Teatro María Guerrero y Teatro Bellas Artes, y más tarde (1980-1981) también el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Y aunque en poco tiempo cada comunidad autónoma iba a tener su propio “centro nacional”, el Centro Dramático Nacional de Madrid desempeñaba durante la transición un importante papel: su compañía llevaba sus producciones a otras capitales de España y, al revés, abría sus puertas a las compañías de otras partes del país. De esta manera el público madrileño pudo ver, por ejemplo, en 1979 varias obras realizadas por el Teatre Lliure de Barcelona, entre las que destacaba el montaje de extraordinaria belleza de *Leonci y Lena* de George Büchner. Por otra parte, dicho Centro facilitaba contactos con las compañías y los artistas extranjeros. Allí, en el escenario del Teatro María Guerrero, el director argentino Jorge Lovelli, residente en París, puso en escena en 1980 la inolvidable escenificación de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1980) de Federico García Lorca, con Nuria Espert en el papel principal. También allí Lindsay Kemp, actor, mimo y bailarín inglés, actuó en su mágica y legendaria versión de la comedia shakespeariana *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare (1981) y el director y artista polaco, Tadeusz Kantor, presentó su *Wielopole, Wielopole* (1981), causando un gran impacto.

Cabe señalar, no obstante, que durante la transición política el teatro desempeñó un significativo papel no solamente en Madrid, sino en la vida cultural y social en toda España. Y este, precisamente, es nuestro propósito: enfocar el presente estudio en los fenómenos teatrales que afirman dicho fenómeno. Pero, dado el carácter de este trabajo, resulta inevitable ceñirlo al estudio de las realizaciones escénicas más representativas para los siete años que pasan después de la muerte de Franco, tomando como fecha final del periodo de la transición democrática el año 1982. En este año,

como es sabido, tras el intento de golpe de estado de carácter militar (1981) y la dimisión de Adolfo Suárez, se hace evidente una nueva crisis política, la que afecta también al teatro. Y aunque con la llegada de los socialistas al poder y la formación del gobierno por Felipe González en 1982 la situación del teatro no cambia, se abren nuevas posibilidades.

La delimitación temporal, la que para este estudio proponemos no es, por supuesto, la única posible. Al tratar el tema de la cultura en general y de la literatura en particular, José Carlos Mainer explica que “los límites temporales de la Transición no corresponden” a lo que en la cultura es un proceso “largo e indefinido por naturaleza” (2006: 153). Respetando su opinión, se debe reconocer, no obstante, que las fechas 1975 y 1982 marcan una importante etapa en la historia del teatro. Defienden esta delimitación temporal varios historiadores del teatro español, entre ellos, Mariano de Paco que, en un artículo publicado en 2004, hace hincapié en que los procesos iniciados con “la desaparición física de la dictadura” en 1975 terminan en 1982, a saber, cuando empiezan “un *tempo* y modo diferentes en el terreno teatral” (2004, en línea). Las fechas: 1975-1982 enmarcan también los estudios recogidos por Ángel Berenguer y Manuel Pérez en el libro *Tendencias del teatro español durante la Transición Política...* (1998). En su amplia introducción los autores mencionados resaltan la importancia de la transformación vivida por el teatro español durante la transición y a continuación someten a un análisis detallado las tendencias: “restauradora”, “innovadora” y “renovadora”. De los relativamente más recientes trabajos cabe mencionar también el exhaustivo estudio de la censura de Berta Muñoz Cáliz (2004, en línea), en realidad una tesis doctoral, en la que un capítulo trata del periodo posfranquista. La autora parte principalmente de lo establecido por Berenguer y Pérez, y aún antes por Ruiz Ramón (1982), pero se centra solo en el periodo: 1975-

1978: analiza la cartelera teatral, además de la paradójica existencia de la censura —o censuras— durante la transición.

No es nuestro propósito ni polemizar con los estudiosos españoles, ni es nuestra ambición revelar algo nuevo.¹ Lo que sí parece necesario es replantear algunas cuestiones para ver si en el periodo de transformación eminentemente política y de una excepcional vitalidad social y cultural, el teatro español llegó a crear un discurso propio.² Para no rebasar los límites de este ensayo, no se estudiarán por separado el discurso del texto dramático y el discurso del texto teatral, es decir, el discurso de la puesta en escena, sino el discurso dramático-teatral, tal como lo define Juan Villegas, teórico e investigador norteamericano de origen chileno (1984a, 1984b). Se comentarán, por tanto, las realizaciones teatrales basadas en los textos dramáticos o en los guiones elaborados por los creadores mismos.³

Con el concepto del discurso dramático-teatral se plantea la pregunta foucaultiana quiénes son en este caso los “fundadores de discursividad”. Pues, lo son los dramaturgos y directores de escena,

¹ De hecho, se han establecido muchos datos y se han publicado muchos comentarios acerca del teatro durante la transición en los mismos años de transición; los citaremos más adelante.

² En parte me serviré de los materiales acumulados durante mi estancia en España entre 1976 y 1981, años en los que estuve impartiendo cursos en la Universidad Autónoma de Madrid y, al mismo tiempo, estuve escribiendo reseñas y artículos, que se estaban publicando en las revistas de teatro y las académicas en Polonia. Los resultados de las investigaciones entonces llevadas a cabo publiqué más tarde en un libro (Aszyk, 1988).

³ Cabe señalar que en los trabajos de Pérez Jiménez (1993) y de Berenguer y Pérez Jiménez (1998) están catalogados, en el primero, los estrenos madrileños del periodo de la transición política (1975-1982) y los textos dramáticos escritos y estrenados en España en el mismo periodo, en el segundo.

principalmente, o grupos en el caso de creaciones colectivas, es decir, todos los que hacen uso, tal como lo explica Patrice Pavis, “de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado” (1998: 136-138). Juan Villegas completa esta definición, destacando que tanto el discurso dramático-teatral como el discurso crítico, “aceptados como definidores o representativos de un determinado momento histórico”, responden “a los sistemas de valores estéticos vigentes en los grupos culturalmente dominantes” (1984:5).

LAS PRIMERAS TEMPORADAS “SIN FRANCO”: UNA RÁPIDA RECUPERACIÓN DE LA DRAMATURGIA “SILENCIADA” DURANTE EL FRANQUISMO O UN CONGLOMERADO DE DISCURSOS

En el artículo “Balance del teatro español en la España post-Franco” publicado en 1982, Francisco Ruiz Ramón distingue dos fenómenos: “operación rescate” y “operación restitución”. Con la expresión “operación rescate” se refiere a la recuperación de los textos dramáticos españoles anteriores a la Guerra Civil y con la de “operación restitución” asocia todo el intento de llevar a la escena los textos contemporáneos, algunos muy recientes, que por culpa de la censura han permanecido en los márgenes de la cultura nacional o en clandestinidad (Ruiz Ramón, 1982 y en Pörtl, 1986). Dados los fines de este apartado, conviene fijarse en los con cuya aparición pública se comprueba la existencia de un teatro diferente del teatro oficial durante la época franquista, además, se afirma el cambio de la función del teatro en la nueva realidad política y socio-cultural.

Un ejemplo más emblemático de las piezas “rescatadas” constituye, sin lugar a dudas, el esperpento de Valle-Inclán *Los cuernos de don Friolera*. En el periodo franquista solo el Teatro Universitario de

Madrid consiguió la autorización de la censura para poder representarlo (1968), de modo que su estreno en 1976 es un acontecimiento. Tras este, se llevan a las tablas *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*, y de nuevo, en 1979, *Los cuernos de don Friolera*. Los tres componentes de *Martes de carnaval* atraen al público dispuesto a reírse del absurdo y ridículo mundo de los militares. Pero no siempre se lo permite. El ejército español aún posee suficiente fuerza para reaccionar según sus criterios y leyes. Prueba de ello constituye el caso de los actores del grupo catalán, Els Joglars, que, teniendo el permiso del Ministerio de Cultura monta en 1977 *La torna*, un espectáculo basado en su propio guión, esto sí, inspirado en un suceso real y de carácter político que tuvo lugar en 1974. El tema era la *torna*, a saber, un intercambio de favores entre los sectores del ejército y la policía cuyo objetivo era ejecutar a un anarquista catalán y a un extranjero que en una pelea había matado a un miembro de la Guardia Civil. Al representar *La torna* durante la gira por el País Vasco, cuatro actores, incluido el director de la compañía, Albert Boadella, se vieron de repente arrestados con el fin de ser luego juzgados por el consejo de guerra (Monleón, 1977: 68-70 y 1978a: 44-45; Canals, 1978). A pesar de las protestas de los intelectuales y artistas en todo el país, los intérpretes, se quedaron encarcelados (Quintá, 1978). Boadella logró escaparse a Francia, pero al año fue detenido otra vez y juzgado. No es este el lugar para relacionar con detalles lo ocurrido luego, cabe, sin embargo, recordar que el gobierno español de entonces no intentó solucionar el problema. Els Joglars fueron amnistiados definitivamente solo en 1985 (Quaggio, 2013: 116-118). Y esta es una de las más resonantes paradojas del periodo de la transición política.

Volviendo a las producciones teatrales en las primeras temporadas “sin Franco”, como se solía decir, tenemos que advertir que se estrenan entonces por primera vez las obras durante décadas

ausentes en los escenarios españoles como *Así que pasen cinco años* (1978) de Lorca, la obra poética de corte surrealista, *El adefesio* (1976) de Rafael Alberti en que se puede señalar ciertas analogías con *La casa de Bernarda Alba* y del mismo autor, *Noche de guerra en el Museo del Prado*. La última de ellas, escrita por Alberti en 1956, fue escenificada antes en Teatro Belli en Roma, en 1973; en 1978, se la montaba en el Teatro María Guerrero con el fin de inaugurar el recién fundado Centro Dramático Nacional.

Paralelamente se ponían en escena los dramas que invitaban a reflexionar sobre el pasado franquista, entre estos, *La doble historia de doctor Valmy* (1976) de Buero Vallejo y *La sangre y la ceniza* (1977) de Alfonso Sastre, dos obras que durante años permanecían en la lista “negra” de censura. Una mención aparte merece el estreno de *La velada en Benicarló* (1980), una pieza de Manuel Azaña, sin duda, de significación política y de valor histórico. Al lado de esta clase de obras, aparecían en la cartelera las de neovanguardia española, *El cementerio de automóviles* (1977) y *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977) de Fernando Arrabal, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia* (1976) de Francisco Nieva y del mismo autor, *Delirio del amor hostil o el barrio de Doña Benita* (1978) y *La señora tártara* (1980). Se llevan a las tablas también otras piezas de la misma línea antirrealista: *Retrato de dama con perrito* (1979) de Luis Riaza (1979), *Fiestas gordas del vino y el tocino* (1979) de Miguel Romero Esteo, *Ejercicios para equilibristas* (1980) de Luis Matilla, *7000 gallinas y un camello* (1976) de Jesús Campos, etcétera. Las puestas en escena de estas últimas piezas ofrecían en su conjunto una muestra de diversidad formal y temática de la producción del llamado Nuevo Teatro español, no obstante, muchas obras de sus autores se quedaron sin estrenar, causando un gran descontento, sobre todo, cuando se multiplicaban los estrenos de obras extranjeras. Y aquí una paradoja más, pues, se trataba de obras maestras

de autores como Brecht, Sartre, Beckett, Genet, Mrozek y varios más de fama internacional.

De lo apuntado hasta ahora se desprende fácilmente que en las primeras temporadas de la transición democrática no se creó un discurso dramático-teatral nuevo y los discursos recuperados formaban una especie de “mosaico” o “collage”. Lo que condicionaba este fenómeno era el deseo de encontrar textos que permitiesen descubrir algunas “verdades” durante décadas calladas y, ante todo, de “digerir” rápidamente el pasado franquista. A este se aludía por lo general indirectamente, ya que los textos eran de antes de la Guerra Civil o de las primeras décadas de posguerra, estos últimos escritos en su mayoría con la intención de engañar a la censura. Escenificados en el contexto de primeros años de democracia, lógicamente, perdían su anterior valor.

Al mismo tiempo, algunos espectáculos se politizaban inesperadamente. Tal fue el caso de la representación de *El adefesio* de Alberti. En el madrileño Teatro Reina Victoria (1976) el público reaccionó al verla como si presenciara un encuentro con los exiliados. La “función quedó hecha añicos —escribe el reseñador de la revista *Pipirijaina*, Pedro Altares—. Gorgo no es un personaje poético de ficción: es María Casares, exilada e hija de exilados” y el autor es “el gran poeta comunista”. El espectáculo se convirtió así en “el emotivo recuerdo colectivo de 40 años de lucha, y de luchadores de dentro y fuera, por la libertad”, incluido Alberti, aún ausente en España. (Altares, 1976: 43). La impresión que se llevó otro reseñador, Carlos Gortari, no era muy diferente: este es “un episodio más de la ceremonia de confusión a la que cotidianamente asistimos”, una muestra de “las graves contradicciones de la España de hoy” (1976: 49). Dos años más tarde la otra pieza de Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, estrenada en el Centro Dramático Nacional, como se ha dicho ya, no tuvo igual acogida, pese a que se la avisaba con mucha antelación

despertando grandes expectativas. Escrita fuera de España, la obra remite al momento histórico de evacuación del museo al que alude el título, acción en que participó el mismo Alberti. Y quizás por ello su obra ofrece una imagen conmovedora, a su vez simbólica y poética. Las escenas onírico-surrealistas se turnan en esta pieza con las de gran tensión dramática, pero –desgraciadamente– la puesta en escena no lo transmitía debidamente (Llovet, 1978a).

Aún más controvertido resultó el montaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, realizado por Ángel Facio (1977). En el periodo anterior se escenificó este “drama de mujeres en los pueblos de España” solo dos veces: lo estrenaron el Teatro de Ensayo La Catátula en 1950 y en 1964 la compañía del Teatro Goya bajo la dirección de Juan Antonio Bardem quien lo escenificó como una obra realista. Ángel Facio, al contrario, rechazó cualquier realismo o naturalismo. Al hacer interpretar el papel de Bernarda Alba al actor, Ismael Merlo, consiguió exponer la crueldad y dureza de la protagonista. Según algunos reseñadores, esto suponía una innecesaria deformación del drama original, según otros, era un logro, porque —con la voz y los gestos masculinos— la figura de Alba adquiriría el carácter claramente dictatorial. En una entrevista Facio explica que, consciente de que el texto de Lorca corresponde al modelo europeo del drama simbolista y poético, prefiere leerlo a partir de su contexto político e histórico:

La clave fundamental del montaje es aplicar Reich al texto de Federico. Llevar dramáticamente a sus consecuencias más avanzadas que toda represión tiene un origen sexual. En lugar del principio de autoridad y el principio de libertad, establecer que al poder se opone el mundo del sexo. Tiene claras referencias significantes, todo el ámbito de la libertad podía venir dado como imagen. Se pretende

un montaje crítico. Ofrecer una visión naturalista sería desvirtuar nuestro pasado histórico (Facio, 1976).

Cuando poco después Adolfo Marsillach lleva a las tablas *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca* de José Martín Recuerda (estreno: 4-02-1977) quien, siguiendo el ejemplo de Lorca, ha dedicado su obra a las últimas horas de la vida de Mariana Pineda, mito nacional de sacrificio y patriotismo, la sala teatral se asemeja a las calles y plazas de España, en las que la gente pide amnistía para los presos políticos.

Pensé —aclara Marsillach años después— que el montaje de *Las arrecogías*, por el tema y la calidad del texto y por la encendida defensa de la libertad que hace Mariana Pineda, permitía que nuestro espectáculo se sumase a las voces que demandaban la amnistía. A partir de esta decisión, llené el patio de butacas de inscripciones que recogían las mismas frases que podían leerse en las vallas de las calles y en las fachadas de los edificios (1998: 377).

Marsillach consiguió plasmar una realidad histórica y, a partir de esta, aludir al presente. Logró de esta manera actualizar el drama escrito en 1970. La temperatura en la sala del Teatro de la Comedia subió cuando la actriz Concha Velasco pronunció desde el proscenio las últimas frases de la obra, informando que pocos meses después de la ejecución de Mariana Pineda se promulgó la amnistía y si esto hubiese ocurrido antes, la granadina no habría muerto.

De modo más moderado fue acogido el primer montaje español de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, drama de Bertolt Brecht, en versión de Camilo José Cela, realizado en el Teatro Lara (estreno: 16-10-1975) por Peter Fitz en colaboración con José Luis Gómez

que a su vez interpretó el papel del protagonista. Este actor muy apreciado por la crítica y el público había estudiado en Alemania, Francia y llegó a conocer a Grotowski en Wrocław, de lo que huellas se veían en escena. El montaje exponía el carácter universal de la carrera de Arturo Ui sin aludir a la ascensión de Hitler y a la Alemania del III Reich, lectura común en los teatros europeos, porque —según declaraban los creadores del espectáculo— “eso ya lo hizo la historia misma”. El propósito del director de escena era comprobar “mediante una parábola realista [...], si el presente puede ser comprendido —y superado—” (*La resistible...*, programa de mano, 1975: 2).

Al contrario, a la realidad franquista remitía directamente *La doble historia del doctor Valmy* de Antonio Buero Vallejo, aunque el mismo lo quería evitar y por ello colocó la acción dramática en un país inventado, Surelia. Pero los censores franquistas no se dejaron de engañar e impidieron la difusión de la obra que, escrita en 1964, publicada en Estados Unidos y escenificada en Inglaterra en 1968, tuvo que esperar hasta la muerte de Franco para ser representada en España (29-01-1976). Es de destacar que el público acudió masivamente al estreno en el madrileño Teatro Benavente y a las posteriores funciones, tanto en Madrid como durante la gira por España. ¿Cómo consiguió Buero captar tanta gente abordando un tema tan delicado como el de la tortura?

El Doctor-narrador relata en esta obra la historia de su ex-paciente, Daniel Barnes, una historia que se ve representada. Durante años Daniel trabajaba para el Servicio Político y “habitualmente” torturaba a los sospechosos, sin pensar que este fuera “un hecho reprobable”. Al contrario, estaba convencido de que su “trabajo” contribuía “al bienestar social y al engrandecimiento de su país” (Álvarez, 1996, en línea). Al castrar a uno de los detenidos, se autocastigó inconscientemente y se quedó impotente sexual. La obra termina al estilo

de una tragedia antigua: la esposa de Daniel se entera en qué consistía su oficio, pasa por un choque y le mata. *La doble historia del doctor Valmy* es de entre los dramas de Buero Vallejo el que más se aproxima al género trágico y uno en que se logra el “mayor efecto catártico, por la dureza, actualidad y universalidad del tema” (García Pavón, 1976: 20). Pero, subrayémoslo, es esta una obra de estructura abierta y el lector o el espectador se sienten libres de juzgar lo ocurrido según sus propios criterios.

De otra índole fue el estreno de dos piezas neovanguardistas de Francisco Nieva, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia* (Teatro Fígaro, 28-04-1976). Al igual que la obra de Buero Vallejo, estas fueron concebidas en la década de los años sesenta, trataban también sobre los temas prohibidos, pero en este caso relacionados con la vida erótica y sexual del ser humano. Detengámonos en la primera de ellas definida por el autor como “ceremonia negra”. Es una pieza del nieviano *teatro furioso* que siempre, de una u otra forma, hace referencia a la España Negra y a la contemporánea, al mismo tiempo, además, a la religión y al sexo. *La carroza de plomo candente* se inicia con unos efectos luminosos y sonoros al estilo surrealista o, más bien, *pure nonsense*: “Un trueno en plena oscuridad. Contrariando a la metódica naturaleza, se produce relámpago poco después” (Nieva, 1991: 289). Ante los ojos del público se presenta después una “cama amplísima de alto dosel” en la que descansa el rey Luis III. Cuando llega la noticia sobre la muerte de su padre, enseguida surge la cuestión del siguiente sucesor, porque Luis III no intenta dejar a la reina embarazada. Lo soluciona la bruja Garrafona, celebrando una extraña ceremonia, a consecuencia de la que su cabra Liliana se transforma en la Venus Calipigia, una mujer joven de “deslumbrante belleza”, de cuya desnudez el crítico del diario *ABC* escribe: “uno de los destapes más plásticos, autorizados hasta ahora” (H.P.F., 1976: 70). Es este el momento en que el protago-

nista descubre lo qué es el deseo sexual. Así, Nieva se burla de los complejos sexuales y falsas moralidades. Destaca en esta propuesta: “Sátira, sarcasmo, burla, bufonería, erotismo, irrespetuosidad” y todo esto se mezcla “sin cesar con un despliegue incesante de imaginación e incoherencia, hasta llegar a un desenlace rápido que parece encajar, freudianamente, todas las dispersas y fantásticas piezas, en lo que debió ser sueño o pesadilla en una noche de tormenta” (H.P.F., 1976: 70). La obra fue puesta en escena por José Luis Alonso, uno de los más estimados directores de teatro de posguerra y, sin duda, uno de los más artísticamente atrevidos. La crítica alabó a los dos, al autor y al director, y observó la radical ruptura con “las viejas normas académicas” (Rico, 1976: 31).

LA OTRA CARA DEL TEATRO ESPAÑOL EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: ENTRE LA COMEDIA BURGUESA Y LOS ESPECTÁCULOS DE “DESTAPE”

Conviene tener en cuenta que después de 1975 permanecen en los escenarios de teatros comerciales las obras de antes, especialmente las que aseguran al espectador burgués una diversión fácil. Pues, este espectador es que tiene dinero y comprando entradas no espera otra cosa que ver obras que satisfagan sus gustos. Gozan de sus aplausos las producciones cuyos autores se ríen de los fenómenos nuevos: *Un cero a la izquierda* de Eloy Herrera (1978) o, de Antonio D. Olano, *Cara al sol... con la chaqueta nueva* (1978) y *Los chaqueteros* (1981), pero —al igual que años atrás— en el repertorio teatral del periodo de transición hay piezas que más les atraen: las llamadas “comedias burguesas de evasión”. A modo de ejemplo mencionemos algunos títulos de dicho género: *La piel del limón* (1976) e *Historias íntimas del paraíso* (1978) de Jaime Salom, *Buenas noches, Sabina* (1975) de Víctor Ruiz Iriarte, *Los*

viernes a las seis (1976) y *Los misterios de la carne* (1980) de Juan José Alonso Millán, *La zorra y el escorpión* (1977) y *Monjita me meteré* (1981) de Alfonso Paso, *Una visita inmoral o la hija de los embajadores* (1975) de Torcuato Luca de Tena. Berta Muños Cáliz (2004, en línea) elabora la lista más larga, incluyendo en ella a Antonio Gala con sus obras como *¿Por qué corres, Ulises?* (1976) y *La vieja señorita del Paraíso* (1980), aunque estas no son de las más triviales y se sirven de un lenguaje más elaborado, con frecuencia poético. Lo cierto es que la primera de ellas se inscribe en el modelo muy de moda, del teatro de “destape”. Pero si Nieva se reía de esta moda, en Gala la actriz desnuda sirve de una especie de cebo que atrae al público.

Un caso aparte constituye en este contexto *Equus* de Peter Shaffer (15-10-1975), obra en que tenía que aparecer un joven desnudo. Se temía que por ello pudiera fracasar. En el programa de mano (Teatro Reina Victoria, 1976),⁴ tanto Shaffer como el director de escena, Manuel Collado, explican brevemente el contenido de esta obra concebida a la semejanza de un “psicodrama”. La protagonizan un psiquiatra y un adolescente que padece una “*fascinación sexual* y religiosa por los *caballos*”. Curiosamente, el público burgués madrileño no se escandalizó, al contrario, la obra se mantuvo en el escenario durante tres temporadas. José Monleón, crítico teatral de la oposición antifranquista y fundador de la revista *Primer Acto*, lo comenta con entusiasmo: puesta en escena un mes antes de la muerte de Franco, la pieza “marca el comienzo de una nueva etapa” en el teatro, ya que el desnudo, anteriormente prohibido, “hizo del drama de Shaffer, tan culturalmente ajeno a nuestra realidad

⁴ La obra se estrenó primero en el Teatro de la Comedia, luego se trasladó al Reina Victoria; de allí viene el programa citado.

[...], uno de los grandes éxitos de taquilla, en Madrid y en cuantas ciudades españolas se presentó” (Monleón, 1978c: 77).

Por su parte, María José Ragué-Arias considera como “absolutamente sorprendente” el hecho de que se estrenara con éxito *Contradanza* de Francisco Ors. Lo dirigió José Tamayo en 1980 en el Teatro Lara de Madrid. Situada la acción dramática en la corte de Isabel I de Inglaterra, se basa en una vieja hipótesis de que la reina fuese un hombre. Este ambiguo papel lo interpretó José Pelli-cena. Y de ahí la cuestión del amor homosexual, “de la libertad de opciones sexuales y de sentimientos íntimos” (Ragué-Arias, 1996: 192), tema aún poco frecuente en el teatro español. La obra fue aplaudida por el público en distintos lugares de España y luego fue representada en el extranjero. También fue bien recibido el montaje de *La Celestina* de Fernando de Rojas en versión de Camilo José Cela, llevado al escenario del Teatro de la Comedia por el director José Tamayo y su compañía “Lope de Vega” (7-02-1978). Pero aquí las escenas en la cueva de la Celestina, en las que se veían partes de los cuerpos desnudos, suponiendo que los mozos y las mozas se divierten, provocaron salidas del público burgués madrileño en medio de una función. Esta representación de “pasiones y carnalidades” no molestó, sin embargo, a los críticos que, subrayaron la “inagotable vitalidad” de *La Celestina* y su “grandeza” que destacaba gracias al arte interpretativo de Irene Gutiérrez Caba en el papel de la Celestina (Llovet, 1978b).⁵

La desnudez en las tablas se convierte en algún momento en una constante y se la justifica de varias maneras. En *La lección de anatomía*, espectáculo creado por el dramaturgo y director de escena

⁵ Esta era una de varias representaciones de *La Celestina* realizadas durante la transición política. Para más datos véanse: Muñoz Carabantes (2000).

argentino, Carlos Mathus, todo un grupo de actores se desnudaba delante del público. Al igual que la voz, el cuerpo servía en este caso de principal medio de expresión (Llovet, 1977b). La obra tenía el carácter de una escenificada protesta política y, en parte, de un *meeting* convocado en defensa de la libertad de expresión. Hay que reconocer, sin embargo, que este experimento era al parecer el primero en España. Se iniciaba así el interés por el modelo del teatro practicado posteriormente: un teatro que se propone “rehuir de toda literatura” y utilizar la voz y todo el cuerpo del actor como principales instrumentos de interpretación, prácticas inspiradas en el concepto del actor de Grotowski.

Desde luego, no son estas las obras que provocan quejas de los críticos. Al repasar la oferta teatral de la temporada 1977-1978, Enrique Llovet concluye que la cartelera se va a mantener “ajena a la nueva realidad española” (1977a). Se refiere este crítico de *El País* a lo que él considera una “invasión de los musicales”. A continuación cita varios títulos, *Madrid - pecado mortal*, *Sexorama*, etc. y resalta “el justísimo éxito” en la temporada pasada de *El diluvio que viene* y “el triunfo” de la *Orquesta de señoritas* de Anouilh, comedia traída a Madrid por una compañía argentina. Aparte menciona las “libres erotizaciones”: *Erótica*, *Una para todos* y *Mi marido no funciona*, que se distinguen en el contexto de otros “títulos de la zarabanda carnal con todo lo cual las gentes de teatro no están contentas” (Llovet, 1977a). Ante esta clase de espectáculos los críticos se dividen en dos bandos. Unos se preguntan: ¿para qué presentar tantos cuerpos desnudos en el escenario?, y otros dicen: “por fin” los tenemos también en España. Los empresarios lo ven, desde luego, como un negocio muy rentable y siguen produciendo nuevos espectáculos que con frecuencia se basan en guiones improvisados, aunque también ponen en escena los musicales americanos “de culto” como *¡Oh! Calcuta!* o *Hair*, los dos estrenados en 1977.

“La irrupción del «destape» cuando aún había obras prohibidas por distintos motivos dio lugar —observa Luciano García Lorenzo en 1977— a que se extendiera la idea de que la censura era mucho más severa en lo ideológico que en lo —llamémoslo— físico”. “Se permiten exhibiciones —sobre todo del cuerpo femenino— que llegan a sorprender, dado el contexto, pero se prohíben palabras y frases que puedan alterar la mente del espectador” (García Lorenzo en Muñoz Cáliz 2004, en línea). Aún antes, José Monleón habló del nivel “rematadamente bajo” de tales producciones que satisfacían al público masivo y “casi siempre” su éxito se debía a lo que él resume como “jugar la carta fácil de la infidelidad conyugal y cierta pornografía” (Monleón, 1975: 65).

A la luz de lo que acabamos de establecer queda claro que paralelamente se ven cultivados varios discursos dramático-teatrales: por un lado, se sitúa el discurso alusivo y provocativo en el sentido político o estético, y por otro, el discurso de “destape”, el que también es fruto de la desaparición de la censura.

EL “DOLOROSO” CASO DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL: LA MUERTE DE LA VANGUARDIA Y LA FUNDACIÓN DEL DISCURSO POSMODERNO

De la enorme cantidad de obras del teatro español de vanguardias, principalmente del teatro del absurdo y el político de la línea brechtiana, obras escritas entre los años sesenta y la primera mitad de los setenta,⁶ se estrenan durante la transición pocas y los éxitos de *La carroza de plomo candente* de Nieva, *7000 galinas y un camello* de

⁶ Compárese trabajos de George E. Wellwarth sobre *Spanish Underground Drama* (1964) y el teatro español de vanguardia (1970).

Jesús Campos y *Retrato de una dama con perrito* de Luis Riaza son unas excepciones que afirman la regla. No extraña, por lo tanto, que los representantes de aquella corriente conocida como Nuevo Teatro español se sientan rechazados, al igual que en el periodo franquista. Pero también es cierto que la experimentación que hasta hace poco era el privilegio de los grupos independientes con los que ellos (los autores de vanguardias) estaban relacionados, se han trasladado a los grandes centros nacionales y a los teatros comerciales más ambiciosos. Más, en las empresas comerciales o teatros estables se estaban transformando también los antiguos grupos independientes. Sirva de ejemplo el madrileño Tábano que en los años de transición realizó una serie de espectáculos con canciones y escenas de circo, los que les permitían atraer al público, quedándose al mismo tiempo fieles a la idea cultivada antes del teatro de denuncia al estilo brechtiano. Dentro de este modelo se inscribían sus montajes de *Cambio de tercio* (1977), *Schweyk en la segunda guerra mundial* de Brecht (1978) y *Un tal Macbeth*, su creación colectiva (1979). Citemos también al grupo de Els Joglars que, después de la detención de los actores y su proceso a causa del estreno de *La Torna* en 1977, hechos al principio de este trabajo comentados, reapareció como una empresa estable, ofreciendo a sus espectadores los espectáculos como *M-7 Catalònia* (1978) y *L'Odissea* (1979), creados con imaginación y humor. En consecuencia de las inevitables transformaciones otro grupo, el madrileño Teatro Español Independiente (TEI), se convirtió en 1978 en el Teatro Estable Castellano (TEC), inaugurando la nueva etapa de su existencia con el estreno de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, y a continuación poniendo en escena *Tío Vania* de Chejov.

Como estos, varios más teatros independientes dejaron de interesarse por la producción de los dramaturgos del Nuevo Teatro y ellos, al verse totalmente abandonados, empezaron a luchar por sus

derechos. En 1978 se hizo con este fin una encuesta: “Encuesta a los que no estrenan”⁷ y al año siguiente la revista *La Calle* publicó su “Manifiesto” acompañado por el artículo de Moisés Pérez Coterillo, intitulado: “Autores y críticos denuncian” (1978: 50-51). Los dos últimos documentos realmente “denunciaban”: la dominación de los empresarios, la mediocridad de la cartelera, el diluvio de los musicales y de los espectáculos de “destape”, los fallos de la política teatral, las preferencias de los directores y compañías teatrales por el drama extranjero y la ausencia del drama español contemporáneo en la cartelera, además, acusaban a los empresarios de mal gusto y de complacer solo al público burgués.

Había, sin embargo, artistas y críticos que, aunque vinculados con la transformación democrática, aconsejaban a los autores de dichas protestas que, como Marsillach, guardasen en los cajones las obras creadas en clandestinidad o, como el crítico Eduardo Haro Tecglen, que declaraban su defunción. Especialmente el artículo de este último (Haro Tecglen, 1979), por entonces miembro de la Junta Consultiva del Centro Dramático Nacional, provocó protestas. El dramaturgo Alberto Miralles le respondió con su artículo publicado bajo el título: “¡Es la guerra, más madera!” (1979: 12-24) y más tarde publicó otro, con el título no menos llamativo: “El nuevo teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!” (1986: 21-24). Finalmente, el Centro Dramático Nacional y el Centro de la Villa de Madrid (1980) organizaron muestras de la dramaturgia de Alberto Miralles, Jesús Campos, José Ricardo Morales, Luis Iturri y Jerónimo López Mozo. Además, se abrió para los grupos y autores dispuestos a experimentar la sala Olimpia (1979), situada en la ma-

⁷ Participaron en dicha encuesta, entre otros: Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Alberto Miralles y Miguel Romero Esteo.

drileña plaza de Lavapiés. La situación, no obstante, no cambiaba y con frecuencia se predicaba la muerte del Nuevo Teatro, lo que —a su vez— suponía la muerte de la vanguardia teatral española de los sesenta y setenta.

Dicho esto, debemos tomar en consideración un fenómeno similar en el teatro europeo que se dio a conocer una década antes. Tras la primavera de 1968, observa Marco de Marinis, y tras vivir sus momentos de consagración, el “nuevo teatro” europeo y americano se enfrentaron con “su inevitable crisis, tan repentina (al menos en apariencia) como grave y profunda” (1988: 275). Continuando con el tono un poco más optimista, De Marinis advierte: “El nuevo teatro volverá a salir de esta crisis en la década de 1970 con distintas características” (1988: 275). Se hablará entonces del teatro posmoderno.

En España, el fin de la vanguardia teatral coincidió con la segunda mitad del periodo de la transición democrática (1978-1981) cuando se reveló la degradación del arte teatral y también la crisis del teatro como institución (Antolín, 1981; “La crisis del teatro”, 1981). Pagada la deuda respecto al pasado, rescatadas las obras de los “clásicos” del siglo XX y de algunos vanguardistas más recientes, el teatro se encontró aparentemente en un callejón sin salida. No obstante, un cambio de óptica lo afirmaban ciertas iniciativas posteriores a las fechas de la transición política. En 1984 se creó el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas en Madrid y al año se celebraron las conferencias dedicadas a las “Nuevas tendencias escénicas” y a “La escritura teatral”. Las ponencias recogidas entonces en un tomo (1985) constituyen hoy un documento que afirma de cómo importantes fueran aquellas discusiones acerca de las nuevas corrientes, aún indefinidas.

Es interesante señalar que, independientemente de la vida teatral en este trabajo esbozada, se desarrollaban en España algunas bús-

quedas que unían la experiencia artística y teatral de las vanguardias históricas con la de las neovanguardias de posguerra europea. El más paradigmático fue, sin duda, el caso del poeta, dramaturgo y artista catalán, Joan Brossa quien, desde finales de los años treinta, de modo semiclandestino escribía sus obras teatrales y creaba las plásticas. El hecho merece de por sí atención. Pues, después de experimentar con distintas materias y formas —siguiendo en esto a los dadaístas y surrealistas— Brossa llegó a crear su propio estilo que, en el contexto de la transición democrática, fue una asombrosa revelación. Se difundieron y representaron entonces sus obras de “poesía visual”, “poesía escénica” y “teatro irregular”. En la realización de sus proyectos colaboraron los pintores, Antonio Tàpies y Joan Miró, y los músicos como Mestres i Quadreny. En 1976 Brossa estrenó *Quiriquibú* y luego dos “acciones-espectáculo”: *La profesora de flauta* (1977) y *L'armari en el mar* (1978), esta última en el Teatre Lliure. Las obras citadas demuestran que es posible ir más allá del texto dramático, unir música, danza, pantomima, monólogos, móviles, poesía y *happening* y así llegar a la creación artística de indudables valores dentro de la línea del arte conceptual y teatro instrumental. Recordemos que, a pesar de su alto nivel experimental, en un sonado acontecimiento se convirtió *Brossarium-1* montado por Jordi Masallesa (1982), un espectáculo basado en dos piezas escritas por Brossa en los años cincuenta: *El sabater* y *Cavall al fons*.

Rasgos del procedimiento ya posmoderno, tanto en el nivel del texto dramático como en el del espectáculo, manifiesta también el teatro de Francisco Nieva, especialmente cuando él es a su vez escenógrafo o director de escena de sus obras. Tal es el caso de *Delirio del amor hostil o el barrio de Doña Benita* (1978) y *La señora tártara* (1980). Resalta en estos montajes su espíritu lúdico, elemento fundamental de su “teatro teatral” o, si se prefiere, teatro total. Su “teatralización del teatro” le distingue de entre los demás

dramaturgos españoles del periodo de transición, teniendo su teatro los puntos de referencia, por un lado, en el teatro español barroco, y por otro, el esperpento de Valle-Inclán, las ideas de Artaud y de Witkiewicz, por fin, en el arte post-surrealista. Lo comprobaban también las puestas en escena de las adaptaciones de obras de otros autores, constituyendo la de *Los baños de Argel* de Cervantes (1979) dirigida por él mismo un ejemplo de su extraordinaria imaginación plástica, barroco-posmodernista.

Si la “teatralización del teatro” puede ser considerada una corriente destacable en el teatro de posvanguardia y el inicio de la espectacularidad postmoderna, la teatralización del subconsciente parece avisar obras marcadas por el espíritu posmoderno. Tal visión del ser humano y del mundo del fin del siglo XX se halla en Alfonso Vallejo. Teniendo varias obras estrenadas en el extranjero, llega a ser reconocido en España tan solo en 1980, cuando en Madrid se estrena *El cero transparente*, causando el montaje un fuerte impacto. Los críticos encuentran en esta obra huellas de distintas estéticas vanguardistas: expresionista y surrealista, el teatro del absurdo y el teatro de la crueldad artaudiano. Lo que confunde es que en el teatro de Vallejo ocurran cosas imposibles en la vida real: los muertos hablan, pero también hablan los pájaros, los médicos resultan ser bestias crueles y violentas y un revolucionario se transforma en dictador, además, caen del cielo los pájaros y un tren atraviesa una clínica... La visión onírico-surrealista se hace en Vallejo realidad y, al revés, la realidad se convierte en una pesadilla o una representación de lo subconsciente. El simbólico viaje del tren-hospital-psiquiátrico-cárcel acaba en *El cero transparente* en una catástrofe, pero antes hay actos de brutalidad y violencia. En *Monólogo para seis voces sin sonido* los protagonistas padecen la desintegración psíquica y no encuentran otra solución que el suicidio; la muerte es el remedio también en *Ácido sulfúrico* y *El desguace*. “Me interesa el sub-realismo —declara Vallejo—, lo que encubre el acto cotidiano, el

lenguaje hablado, el movimiento del hombre, algo que tiene mucho que ver con mi pasión filosófica” (1984: 78). A propósito del estreno de su obra *Orquídeas y panteras* (1984) dirá: “Cada época configura su personalidad según unos condicionantes determinados” y en otro momento precisará:

el [ser humano] de nuestro tiempo vive una realidad estremecedora: por un lado ha conocido los logros científicos más espectaculares, estamos ante una época de cambio acelerado, de revolución intelectual permanente, casi un nuevo Renacimiento. Pero por otro lado, ese mismo ser ha dispuesto los mecanismos para su potencial desaparición, para su exterminio (Nieva en Santa-Cruz 1984: 26).

La reflexión acerca de la condición del ser humano contemporáneo une a varios autores de distintas generaciones, aunque, lógicamente, los puntos de vista varían, al igual que las técnicas dramáticas. Esto crea una curiosa situación de que coinciden en el tiempo y en los espacios escénicos Rodolf Sirera, Alonso de Santos y Fermín Cabal, es decir, los dramaturgos que provienen del anterior teatro independiente, y al lado aparecen unos autores jóvenes, “novísimos”, que debutan en la democracia: Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Antonio Onetti, Alfonso Plau, María Manuela Reina, Alfonso Armado, Eduardo Galán, etcétera. Junto con los teatros del *off, off* español en la segunda mitad de los años ochenta forman ellos una oposición anticomercial. En el primer momento todos igualmente parecen ser herederos de los teatros independientes y de los dramaturgos del Nuevo Teatro español, ya que —como aquellos— han estudiado las teorías de Stanislavsky, Brecht, Grotowski y Artaud, pero lo que les hace diferentes a los llamados “novísimos” es la experiencia para la que ellos encuentran inspiración en las producciones de Bob Wilson, Giorgio Strehler,

Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Peter Brook, Eugenio Barba y Tadeusz Kantor, las que conocen gracias a las estancias de estos artistas y sus compañías en España.

Paradigmática resulta en el contexto español la labor artístico-teatral de La Fura dels Baus, grupo catalán fundado en 1979, que en 1984 redacta su “Manifiesto Canalla” y se define como “una organización delictiva dentro del panorama actual del arte”. Destaca en sus producciones de aquella primera etapa la “mezcla” de estéticas y géneros: *happening*, cultura *punk*, el *butō* japonés, etc., a partir de las que nace un nuevo discurso que deja de ser dramático-teatral y cobra rasgos de *postmodern performance art*, el que pronto tendrá numerosos sus partidarios, entre los que llama la atención La Carnicería Teatro, el grupo creado por Rodrigo García en 1989, sin duda, el más emblemático.

ALGUNAS OBSERVACIONES FINALES

La “nueva nueva” generación de dramaturgos, según la denominación de los críticos, la que empieza a escribir a mitades de los años setenta, empieza a ganar importancia a comienzos de los ochenta. Lo que llama la atención en la dramaturgia de esta generación es el frecuente uso de las formas del teatro en el teatro, siendo *¡Viva el duque, nuestro dueño!* de José Luis Alonso de Santos (1975) un ejemplo más temprano. A finales del periodo que aquí nos interesa sale *El veneno del teatro* (1982) de Rodolfo Sirera, la pieza en sí metateatral que aborda el tema del arte interpretativo actoral y enfrenta irónicamente dos métodos opuestos. Pero, lo que domina en las obras de los “nuevos nuevos”, es el interés por lo cotidiano; se materializa en su teatro el concepto de la “teatralidad de lo cotidiano”. Wilfried Floeck ve en este fenómeno “una reacción en contra del excesivo afán de experimentación del llamado Nuevo Teatro Español

entre 1965 y 1975, que había llevado a una creciente disociación entre teatro y público” (1995: 362). A nuestro modo de ver, en el retorno al realismo, o —más bien— en el nacimiento de un “nuevo realismo”, hay que ver también la influencia del hiperrealismo, una estética que se revela antes en las Bellas Artes.

En lo que concierne al teatro de dicha corriente son contados los intentos de llevar a la escena los temas del pasado. Fermín Cabal, por ejemplo, escribe y representa en 1979 *¿Fuiste a ver a la abuela?*, un drama que trata sobre “la peripecia vital de una familia media española en la época de la dictadura, buscando la participación rememoradora de un determinado público y enfantizando las experiencias represoras” (Berenguer y Pérez, 1998: 126). Los episodios de la vida de una familia madrileña durante la guerra civil constituyen también el tema de la obra *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez, el actor mundialmente conocido como intérprete de las películas de Carlos Saura, que debuta así como autor teatral.

Había que esperar varios años para que las representaciones de las desgracias de la guerra civil empezasen a interesar de verdad a la gente de teatro. Tal interés logró incitar José Sanchis Sinisterra como autor de *¡Ay, Carmela!* (1986). Nacido en 1940, creó esta obra como si viviera en los tiempos de guerra y, mezclando lo cómico y lo trágico, trató de recuperar la memoria.⁸ Puesta en escena en el Teatro Principal de Zaragoza, la pieza enseguida ganó una enorme popularidad y llegó a otros escenarios, finalmente también al cine. Casi una década más tarde Juan Mayorga, mucho más joven (nacido

⁸ Aparte de muchas reseñas, cabe mencionar la lectura que de esta obra ofrece Carmen Fernández Ariza realizada a partir del concepto de la memoria histórica y tomando en consideración el contexto de la transición democrática (2003, en línea).

en 1965) que José Sanchis Sinisterra, aludirá a los tiempos de la guerra civil en *El jardín quemado* (1997) desde la perspectiva de finales de los años setenta, es decir, de la transición democrática. Aparte de las lecturas públicas, la obra no ha sido hasta ahora estrenada. “¿Por qué —pregunta María-José Ragué-Arias— nos asusta todavía tanto el pasado, nuestra memoria histórica?” (2009, en línea). Nos enfrentamos en este caso con lo que Marianne Hirsch (2011) define como “post-memoria”. Hablando de la “post-generación” (“post-”, respecto a la que había sobrevivido Holocausto), la autora citada considera la “post-memoria” como un conocimiento de los hechos históricos adquirido indirectamente, a través de los padres u otra gente de su generación (Hirsch, 2011).⁹

Otro fenómeno que se debería estudiar más a fondo en el contexto de la transición es la transformación de la dramaturgia femenina. Los resultados de este proceso se ponen de manifiesto solo en el periodo posterior, llamémoslo post-transicional, pero que tiene sus raíces en el primer periodo del cambio político. Las dramaturgas antes silenciadas, a mitad de los ochenta empiezan a hablar abiertamente de los problemas de mujeres en España. La más radical se presenta entonces Lidia Falcón que consigue publicar *¡Calle, pague y no moleste, Señora!* (1984) y estrenar *¡Parid, parid, malditas!* (1986, Barcelona). Y aunque pocas seguirán su ejemplo y tratarán de transmitir a través de sus obras los propósitos ideológicos feministas, las autoras como Lourdes Ortiz, María José Ragué-Arias, Maribel Lázaro, Carmen Resino, Concha Romero y algunas más se atreverán reclamar no solamente el derecho a estrenar, sino también

⁹ La traducción al español es mía. Me sirvo aquí del trabajo publicado en polaco (Hirsch, 2011), cuyo original apareció bajo el título “The Generation of Postmemory” (Hirsh, 2008).

a criticar la sociedad actual. En 1987, en la reunión de la Asociación de Dramaturgas Españolas creada un año antes, se afirma que, a la par que se han producido cambios políticos y socio-culturales, ha evolucionado también la conciencia femenina. La generación siguiente, la de María Manuela Reina, Isabel Hidalgo Muñoz, Yolanda García Serrano, Marisa Ares, Pilar Pombo y Paloma Pedrero, tocará los temas de siempre, pero de modo más atrevido, utilizando el lenguaje con frecuencia transgresor y subversivo. Y estas obras forman una importante parte del panorama teatral en España, hecho antes impensable.

Con estas últimas observaciones y varias anteriores se hace obvio que durante la transición democrática también el teatro español vivía su etapa transitoria, proceso que conducía a la destrucción del discurso dramático-teatral condicionado por la ideología y censura franquistas. Los nuevos discursos que surgieron al final del periodo de transición se vieron relacionados más con la vida misma, menos con el pasado y más con el presente, también en el sentido filosófico. Se debe asimismo tener en cuenta la confluencia que se dio entonces de modo más claro entre las búsquedas artísticas y las de los movimientos socio-culturales. Pero los resultados más relevantes de las transformaciones practicadas durante siete años de la transición política, periodo del que nos hemos ocupado en este ensayo, se vieron más tarde. Mientras tanto destacaba la pluralidad de discursos dramático-teatrales. Sin duda, un *signum temporis*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTARES, Pedro (1976), “Estreno de Alberti: Mientras llega la libertad”, *Pipirijaina*, 1, pp. 43-44.
- ÁLVAREZ, Carlos (1996), “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio, *La doble historia del doctor Valmy*, Mito. Madrid: Edi-

- torial Espasa Calpe, <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/tortura/tor-cites-buerovallejo.html> (consultado 26-07-2016).
- ANTOLÍN, Enriqueta (1981), “La escena española celebra en crisis el Día Mundial de Teatro”, *El País*, http://elpais.com/diario/1981/03/27/cultura/354495608_850215.html (consultado 26-07-2016).
- ASZYK, Urszula (1988) *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Warszawa: PIW.
- (1999) “La cuestión de la vanguardia en el período de la transición política”, en HALSEY Martha T. & ZATLIN, Phyllis (Eds.), *Entre actos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*, University Park: Pennsylvania, pp. 137-146.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1998), *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CANALS, Enric (1978), “El consejo de guerra contra Albert Boadella podrá celebrarse este mes”, *El País*, http://elpais.com/diario/1978/02/03/sociedad/255308402_850215.html (consultado 26-07-2016).
- “ENCUESTA A LOS QUE NO ESTRENAN” (1978), *Pipirijaina*, 6, pp. 49-54.
- EQUUS* de Peter Shaffer (1975, estreno 15 de octubre), [programa de mano], Madrid: Teatro de la Comedia.
- FACIO, Ángel (1976), “La clave del montaje es aplicar Reich al texto de Federico”, *El País*, http://elpais.com/diario/1976/09/18/cultura/211845604_850215.html (consultado 15-03-2015).
- FERNÁNDEZ ARIZA, Carmen (2003), “La memoria histórica en el teatro de la transición democrática”, <http://hdl.handle.net/10396/6997h> (consultado 11.08.2014).

- FERNÁNDEZ LERA, Antonio (ed.), (1985), *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate. (Ponencias y coloquios del encuentro de autores teatrales)* Madrid: Ministerio de Cultura.
- FLOECK, Wilfried (1995), “Fermín Cabal y la poética de lo cotidiano”, en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, TORO, Alfonso de & FLOECK, Wilfried (Eds.), Kassel: Reichenberg, pp. 339-366.
- GARCIA LORENZO, Luciano (1977), [sin título], en *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March y Cátedra, pp. 13-39.
- (1981), “El teatro español después de Franco (1976-1980)”, *Segismundo*, 27-32 (1978-1980), pp. 271-285; reproducido en GARCÍA LORENZO, Luciano (1981), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, pp. 437-449.
- GARCIA PAVÓN, Francisco (1976), “Prólogo”, en: BUERO VALLEJO, Antonio, *La doble historia del doctor Valmy*, Mito, Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-35.
- GORTARI, Carlos (1976), “*El Adefesio*, de Rafael Alberti”, *Pipirijaina*, 2, pp. 49-50.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1979), “El manifiesto de las denuncias”, *Hoja del Lunes* (29 de enero). Reproducido en *Pipirijaina* 1979, 10, pp. 18-19.
- H. P. F. (1976), “El estreno de dos obras del ‘teatro furioso’, de Nieva”, *ABC* (30 de abril), pp. 70-71.
- HIRSCH, Marianne (2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29:1, Spring 2008, Duke University Press.
- (2011), “Pokolenie postpamięci”, trad. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Didaskalia, gazeta teatralna*, 105, pp. 28-36.
- LLOVET, Enrique (1977a), “La cartelera ajena a la nueva realidad española”, *El País* (02-10-1977), <http://elpais.com/dia>

- rio/1977/10/02/cultura/244594802_850215.html, (consultado 24-03-2015).
- (1977b), “Un teatro no verbal” [reseña de *Lección de anatomía*], *El País* (12 de noviembre), http://elpais.com/diario/1977/11/12/cultura/248137204_850215.html, (consultado 26-07-2016).
- (1978a) “La luminosa fuerza de la palabra”, [reseña de *Noche de Guerra en el Museo del Prado*] *El País* (1 de diciembre), http://elpais.com/diario/1978/12/01/cultura/281314801_850215.html (consultado 26-07-2016).
- (1978b), “La inagotable vitalidad de *La Celestina*”, *El País* (9 de diciembre), http://elpais.com/diario/1978/02/09/cultura/255826804_850215.html (consultado 26-07-2016).
- MARINIS, Marco de (1988), *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- MARSILLACH, Adolfo (1998), *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona: Tusquets.
- MIRALLES, Alberto (1977), “El teatro. El año de las elecciones”, en: AA.VV, *El año literario español 1977*, Madrid, Castalia, pp. 54-77.
- (1979), “¡Es la guerra, más maderal!”, *Pipirijaina*, 10, pp. 12-24.
- (1986), “El nuevo teatro español ha muerto ¡mueran sus asesinos!”, *Estreno*, 12.2, pp. 21-24.
- MONLEÓN, José (1976), “El teatro”, en AA. VV, *El año literario español 1975*, Madrid, Castalia, pp. 53-68.
- (1976), “El Teatro Furioso de Francisco Nieva”, *Triunfo*, 693, pp. 78-79.
- (1977), “Albert Boadella, el director de Els Joglars, encarcelado”, *Triunfo*, 778, pp. 68-70.
- (1978a), “Boadella: un test a la Moncloa”, *Triunfo*, 786, pp. 44-45.

- (1978b), “Alfonso Vallejo, todo menos haber estrenado en España”, en VALLEJO, Alfonso, *El cero transparente. Acido sulfúrico. El desguace*, Madrid: Espiral-Fundamentos, pp. 7-15.
- (1978c), “1978: el año del desconcierto”, en VV.AA., *El año literario español 1978*, Madrid: Castalia, pp. 57-87.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2004), *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-critico-espanol-durante-el-franquismo-visto-por-sus-censores/>, (consultado 1-04-2015).
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel (2000), “La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del Teatro Español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_029.pdf, (consultado 15-04-2015).
- NIEVA, Francisco (1991), *Teatro completo*, vol. I., Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- PACO, Mariano de (2004), “El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?”, *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 145-158, http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7264/1/ALE_17_08.pdf, (consultado 11-08-2014).
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Trad. MELENDRES, Jaume), Barcelona: Paidós.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1979), “Autores y críticos denuncian”, *La Calle*, 45, pp. 50-51.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1993), “La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)” *Revista de Estudios Teatrales*, números 3-4, Universidad de Alcalá, <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/763/1993%20L%20Escena%20madrile%F1a.pdf?sequence=1>, (consultado 15-03-2015).

- PÖRTL, Klaus (ed.) (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag,
- QUAGGIO, Giulia (2013), *La cultura en transición. Reconciliación y político-cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.
- QUINTÁ, Alfons (1978), “Los cuatro actores de Els Joglars, condenados a dos años de prisión”, *El País*, http://elpais.com/diario/1978/03/08/ultima/258159606_850215.html (consultado 15-03-2015).
- RAGUÉ-ARIAS, María-José (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ediorial Ariel S.A.
- (2009), “Teatro y memoria histórica”, *ARTEZ. Revista de las Artes Escénicas*: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez151/iritzia/raguearias.htm>, (consultado: 1.05.2014).
- LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DE ARTURO UI de Bertolt Brecht* (1975, estreno 16 de octubre), en versión de Camilo José Cela, puesta en escena por el Teatro de la Plaza, [programa de mano], Madrid: Teatro Lara.
- RICO, Eduardo G. (1976), “Nieva: un nuevo teatro español”, *Pueblo* (28 de abril), p. 31.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1982), “Balance del teatro español en la España post-Franco”, en: CAGIGAO, José L.; CRISPIN, John; PUPO-WALKER, Enrique, *España 1975-1980: Conflictos y logros de la democracia*, Madrid: José Porrúa, pp. 59-75.
- SANTA-CRUZ, Lola (1984), “Alfonso Vallejo. Teatro para hambrientos”, *El Público* 9, pp. 26-27.
- VILLEGAS, Juan (1984a), “El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas”, *Latin American Theatre Review*, Fall, pp. 5-12.

- (1984b), “El discurso teatral y el discurso crítico: el caso de Chile”, en *Homenaje a Rodolfo Oroz*, AUCH 5, Serie, nº 5, pp. 317-336.
- VV.AA (1975), *El año literario español 1975*, Madrid: Castalia.
- (1981) “La crisis del teatro”, *El País*, <http://elpais.com/diario/1981/10/18/opinion/> (consultado 26-07-2016).
- WELLWARTH, George E. (1970), “Teatro español de vanguardia”, *Primer Acto*, 119, pp. 50-58.
- WELLWARTH, George E. (1978), *Teatro Español Underground* (prólogo y notas de Alberto Miralles), Madrid: Villar.