

## Tendencias del teatro extremeño a fines del siglo XX

MANUEL SIMÓN VIOLA MORATO  
*Profesor de Enseñanza Media*  
simónviola@gmail.com

### RESUMEN:

*El presente artículo se propone hacer un recorrido por el panorama teatral de la región durante el último cuarto del siglo XX. Domina en las primeras décadas del periodo estudiado un realismo crítico, comprometido y testimonial, que lleva a escena las duras condiciones de una España de posguerra, pero este enfoque convivió con otras preferencias temáticas, como es el caso del teatro histórico, que puede denunciar las raíces remotas de una lacra social (el oscurantismo, el espíritu inquisitorial...) o desmitificar los tópicos utilizados por el poder. Pronto, esta corriente fue desplazada por un teatro experimental que, sin perder su carga crítica y de denuncia, dio primacía al espectáculo en detrimento del texto literario, otorgando protagonismo a los elementos plásticos y sonoros (efectos de luces, grabaciones, proyecciones, música, canciones, ruidos)... hasta configurar un género con similares preocupaciones éticas y parecidos logros estéticos al teatro realizado a nivel nacional.*

PALABRAS CLAVES: Extremadura, teatro, realismo crítico, experimentalismo

### ABSTRACT

*This article proposes a tour of the theater scene in the region during the last quarter of the twentieth century. A critical, committed and testimonial realism rules the studied period during the first decades.*

*This realism takes on stage the harsh conditions in a post-war Spain. But thus approach coexisted with other thematic preferences such as: the historic theatre which denounce the remote roots of a social blot (obscurantism, inquisitorial spirit) or demystify the subjects used by the power. Soon, this current was displaced by an experimental theatre without losing its criticism and denunciation responsibility; but it gave primacy to the show, to the detriment of the literary text, and it made the plastic and sound elements (light effects, recording, films, music, songs, noises) become really important.*

*Everything just mentioned, was to shape a genre with similar ethic worries and similar aesthetic achievements to the theatre made at a national level.*

KEYWORDS: Extremadura, theater, critical realism, experimentalism.

Concluía Gregorio Torres Nebrera su ponencia sobre el teatro en Extremadura (VII Congreso de escritores extremeños, 1996) asegurando que “el teatro que se escribe en y desde esta Comunidad está sobradamente al mismo nivel que el que se viene haciendo en el resto del país, con sus mismos aciertos, con idénticos problemas, con parecidas dificultades, con paralelas preocupaciones éticas y equivalentes logros estéticos” (“Un lustro de teatro extremeño...”, *Actas*, 1996). Para llegar a este estado de cosas, fueron necesarias iniciativas, que se impone mencionar, de una repercusión innegable: la creación del Centro Dramático y de Música de Extremadura, la consolidación de festivales como el de Mérida, el de Cáceres, el de Alcántara, el de Teatro contemporáneo de Badajoz y la creación de los consorcios del Gran Teatro de Cáceres y del López de Ayala de Badajoz, que han contribuido, sin duda, a la aparición y asentamiento de compañías profesionales estables (*Suripanta*, *Teatrupo*, *Al suroeste teatro*, *TAPTC?*...), al conocimiento en la región del teatro nacional y al estreno periódico de obras de autores regionales. Importantes, asimismo, para el desarrollo de la literatura dramática en nuestra región fueron los premios, convocados por la Diputación de Badajoz a través de la cátedra dirigida por José Manuel Villafaina, “Diego Sánchez”, de ámbito nacional, y “Torres Naharro”, restringido a autores extremeños o, más tarde, el “Constitución de Teatro”, único vigente en la actualidad.

Paralelamente, un considerable número de obras ha visto la luz en editoriales regionales y nacionales: en la Diputación de Cáceres (*Tierraaa a la vista*, de Mediero), en la colección “La centena” de la Editora Regional (*Un rollo de papel higiénico marca “Elefante”*, de Mediero), en la Editorial Fundamentos (*Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*, de Mediero; *Títeres de la luna* y *Hazme de la noche un cuento*, de Márquez), en la colección “Escena y presencia” de la Asociación de Escritores de Teatro (*La edad de oro de Mamá*, de Mediero; *Una semana en Miami*, de Murillo), en la Editora Regional (*Jacinta se ha marchado a la guerra* y *Madrecita del alma querida*, de Martínez Mediero, *Las maestras*, de Murillo; *Trilogía Light - ¡Qué más da!*, *El futuro no existe*, *¡Pasen y vean!*- e *Inés, virgen y mártir*, *¿santa?* de Jesús Alviz, *Coraggio, mia signora*, *Hazme de la noche un cuento* y *Sucio amanece*, de Márquez), en colección “Teatro” de la Diputación Provincial de Badajoz (*Custodia y los gatos* y *Dogma de fe*, de Murillo; *El espíritu de Buret* y *Juegos de madrugada*, de Jorge Márquez; *La campana de Gaus*, de José Luis Valhondo; y, de modo muy especial, la compilación *Teatro extremeño contemporáneo*, que recoge, además de los nombres citados más arriba, los de José Luis Sánchez Matas, y Joaquín Beltrán Salgado), en revistas especializadas de difusión nacional como *Primer acto* (1957), *Yorick* (1965), *Pipirijaina* (1974), *Estreno* (1975)...

Un recorrido por el panorama teatral de este tramo cronológico (último cuarto de siglo) nos permitirá detenernos brevemente en las tendencias dominantes del periodo. Son numerosas las manifestaciones de un teatro histórico que reconstruye, con diferentes propósitos, alguna de las páginas de nuestro pasado regional. Al igual que hicieron autores consagrados, como Buero Vallejo (*Un soñador para un pueblo*, 1958, sobre Esquilache, ministro de Carlos III; *El sueño de la razón*, 1970, sobre Goya), José María Rodríguez Méndez (*El círculo de tiza de Cartagena*, 1960, sobre la revolución cantonal), Alfonso Sastre (*La sangre y la ceniza*, 1965, sobre el proceso inquisitorial de Miguel Servet) y otros dramaturgos nacionales, en la región Manuel Martínez Mediero ha recreado personalidades denostadas por su locura (*Juana del amor hermoso*) o por su depravación (*Aria por un papa español*), con un tono sarcástico, burlón e iconoclasta (y así, en contra de la relación histórica oficial, presenta a una Juana, joven y lúcida, rodeada de figuras grotescas: Cisneros, el rey Fernando, su bello y frívolo esposo...). Años más tarde, Mediero ha vuelto sobre otros personajes de nuestra historia con *Carlo famoso* (1987) y *Tierraaa a la vista* (1989, representada en 1992 por el Centro Dramático de Extremadura con ocasión de los festejos del Quinto Centenario).

La denuncia de una “historia negra” de España dominada por el militarismo y la represión, de unos sectores sociales que apuntalaron al franquismo durante décadas (aristocracia, burguesía, Iglesia) anima muchas de las obras de Miguel Murillo, en las que los personajes tienden a recordar su propio pasado marcado por una sociedad de posguerra (como sucede, por ejemplo en una de sus obras más aplaudidas *Perfume de mimosas*). Nos referiremos aquí, sin embargo, a aquellas que se evaden hacia un pasado más remoto, para buscar en la leyenda o en la historia los materiales de la creación. Una figura legendaria, la serrana de la Vera (más fragmentos de Berceo, del Arcipreste de Hita y de Cervantes), que atrajo la atención del romancero popular y de los dramaturgos barrocos (Vélez de Guevara, José de Valdivieso, Lope de Vega), da origen a *El retablo de Maese Rodrigo de Plasencia*. Más tarde, Miguel Murillo ha evocado la figura del valido de Enrique IV, don Álvaro de Luna, en *El águila blanca* (representada entre los recios muros del castillo de Alburquerque en el “Festival medieval” de esta ciudad) y de la poetisa romántica Carolina Coronado en *Carolina* (representada en marzo de 2000).

La defensa de una sexualidad sin trabas, de una ética sin obligaciones, un motivo recurrente en las narraciones de Jesús Alviz explica la elección del asunto de *Un solo son en la danza* (accésit del premio “Calderón de la Barca”, 1982), que relata la persecución por el Santo Oficio de la secta de los alumbrados, herejía que participó más de lo carnal que de lo heterodoxo.

La proclamación de la homosexualidad y el lesbianismo como camino para conocer las formas más refinadas y absolutas del amor subyace en *Wallada*, reconstrucción libre de la vida de la hija del último califa cordobés Wallada bint al-Mustakfi (994-1901), enamorada de su alumna y poetisa Muhya bint al-Tayyani, “un texto elaborado con provocativa brillantez [...] con ecos de la mejor poesía arábigo-andaluza, rezumante del más fino de los erotismos (no en vano uno de los personajes es el poeta Ibn Zaydun, intrigante político y amante despedido de Wallada, a quien le dedicó su ‘Casida en nun’, el más famoso de los poemas de amor de la lírica arábigo-andaluza)” [Torres Nebrera, G. Art. Cit.]

*Yo hablo en nombre de la vida* (Badajoz, DPDB, 1995) elige dos momentos de la vida de Felipe Trigo. En un primer acto se nos presenta al niño frágil, mudo, testigo de un encenagado entorno (el turbio aprendizaje sexual de manos de criadas y compañeros adolescentes, los manejos del cacique don Diosdado, que corrompe a las jóvenes del pueblo, persigue al médico liberal, torpedea cualquier intento de asociación campesina...), que, más tarde, llevará a sus novelas. El segundo acto evoca a Trigo en el último día de su vida: leyendo las infames críticas de prensa a su última novela (*El moralista*), visitado por una prostituta que se burla de él..., unos episodios que culminarán con el suicidio del novelista. El homenaje al escritor (quizá el único autor regional del fin de siglo en quien Alviz pudo encontrar alguna afinidad ideológica: defensa de la mujer, de una sexualidad sin imposiciones, la denuncia de una ética de las apariencias...) no frena una grave crítica a sus ideas (tan utópicas como baldías), a su estilo (falta de modernidad), a su talante plagado de contradicciones:

“FELIPE TRIGO.- (*Con el delirio acrecentado, paseando de un sitio para otro como en una prisión*) Así no sería yo monárquico y votaría a Pablo Iglesias, ni socialista y tan feroz individualista, ni ateo y creyente, ni racionalista e irracionalista, ni imperialista y respetuoso de la persona; ni hablaría del alma gustándome tanto el sexo; ni de lo malo de la educación y mandar a mis hijos a los mejores colegios; ni defendería el amor libre y el matrimonio, ni sería feminista y machista, ni abogaría por la mujer en abstracto ofendiendo la mía en concreto”, para concluir desesperanzado: “engañándome y engañando hasta el final”.

El sangriento crimen de Don Benito (1903, recreado también por Patricio Chamizo) constituye la trama de *Inés María virgen y mártir, ¿santa?*, que ya antes había utilizado Felipe Trigo en *Jarrapellejos* (1914) modificando sustancialmente en la novela el desenlace de los hechos (el cacique consigue salvar a los culpables que, en realidad, fueron ejecutados).

Inserta en una corriente que tiene como núcleo temático directo la guerra civil (caso de *Juegos de espejos*, de Francisco Ruiz Ramón o *La casa de las chivas*, de Jaime Salom), se encuentra *Tres gotas de sangre* de Joaquín Beltrán Salgado (un autor que ha compuesto también *Moscas sobre el cristal*, finalista del “Torres Naharro”, y *La casa escondida*, ganadora de la última edición del “Diego Sánchez”), ambientada en unos días imprecisos de 1937 en las márgenes del río Tajo. Allí, en un burdel de la orilla portuguesa (“Primera gota de sangre. Río de sombras”) y en la española dominada por el ejército de Franco (“Segunda gota de sangre. Aguas oscuras” y “Tercera gota de sangre. Un hombre en el río”) tendrán lugar violentos episodios (asesinatos, violaciones...) que emparentan la obra con el tremendismo de los años cuarenta (tendencia narrativa que tiene su origen justamente en los relatos de guerra, en los diarios de combate de ambos bandos).

La conquista del continente americano, en que el protagonismo de hombres extremeños fue tan notable, no ha despertado el interés de los dramaturgos regionales (quienes, cuando se han acercado a este hecho histórico han preferido un tono burlón y desmitificador, *Tierraaa a la vista*, de Mediero, por ejemplo). Resulta por ello anómala en este contexto una obra como *Hernán Cortés*, de Jorge Márquez, que imagina al viejo conquistador de México, completamente olvidado, en su última residencia de Castilleja de la Cuesta, situación que permite recobrar las polémicas en torno a la conquista de las Indias, el enfrentamiento entre el soldado extremeño y Moctezuma..., con una notable documentación histórica.

Con alguna excepción (p.e. la última obra citada de Jorge Márquez), no ha sido la reconstrucción histórica fiel de un personaje, un ambiente o un acontecimiento el propósito de nuestros dramaturgos, cuya elección de uno u otro asunto ha tenido que ver más con la proyección de su universo literario sobre el pasado. Es perceptible, en este sentido, un notable parentesco de la página histórica recreada y las preferencias ideológicas del escritor (así sucede con Mediero y sus personajes excéntricos, con Murillo y sus seres perseguidos por cualquier forma de represión, con Alviz y los hombres y mujeres que persiguieron una sexualidad libre...), por lo que estas obras suelen hallar acomodo de manera natural en las respectivas trayectorias literarias de sus autores. Es pertinente señalar, por lo demás, la atracción específica por la Extremadura del pasado en un periodo en que domina, en este y otros géneros, la ausencia del entorno regional de nuestro presente.

Como se sabe al teatro realista de protesta y denuncia le sucedió, en los años 60 y 70, una “nueva vanguardia” lanzada a renovar radicalmente la expre-

sión dramática, pero no atenuó, antes bien al contrario, los contenidos críticos de la década precedente, por lo que el teatro no solo siguió siendo vigilado por una férrea censura especialmente drástica con este género, sino que las innovaciones formales le impidieron el acceso a los escenarios convencionales de un público conservador en lo estético o apegado a las formas realistas. Esta “nueva expresión del compromiso”, este teatro “underground” [Wellwarth] continuó denunciando, con más ahínco si cabe, el paso lento de la dictadura en España, la falta de libertades, la explotación, la deshumanización, la guerra...

La vigilancia censora y el rechazo de las formas, ya convertidas en fórmulas, realistas convierten las obras de estos dramaturgos en fábulas, alegorías, parábolas, cuyo sentido es preciso desentrañar, que procuran burlar al censor y buscan la complicidad del público. A una estructura de “fábula de animales”, de corte farsesco, recurre Mediero en *El último gallinero* compuesta en 1968 y estrenada en 1970 (el gato Hermógenes, en un espacio cerrado, aislado del exterior, es el jefe autoritario, el dictador que protege a la oligarquía detentadora del poder) o en *El regreso de los escorpiones* (1972), en que el escorpión simboliza al militar que ejerce un poder dictatorial y ominoso. A distintos enmascaramientos acude en otras obras, como *El bebé furioso*, localizado en Inglaterra (representado, con muy buena acogida, en Madrid en 1974), o *Las hermanas de Búfalo Bill*, escrita en 1971 y cuya escenificación coincidió en 1975 con la enfermedad y muerte del dictador a quien se parodiaba (la obra recibió el premio del “Espectador y la Crítica” a la mejor obra de ese año).

La llegada de las libertades, la supresión de censura (que desaparece oficialmente en 1977) no supuso para esta dramaturgia crítica y renovadora un regreso a enfoques transparentes, sino que “por vía de la farsa más o menos desrealizadora, [el teatro] ha abordado la liquidación de caducas regalías y ha hecho burla de ridículos personajes que echan en falta la cínica nostalgia de un poder que se les ha ido a peor vida” [Torres Nebrera, G. *Art. Cit.*]. En esta línea se sitúan otras obras del mismo autor, ahora sin necesidad de disfraces alegóricos, como *La patria está en peligro* (Badajoz, DPDB, 1995), caricatura de los nostálgicos del franquismo empeñados en difundir mensajes catastrofistas que hagan posible una involución (que, por cierto, sectores militares y civiles intentaron el 23 de febrero de 1981), y, con ella, el acceso al poder de estos viejos fascistas, como se dispone a hacer Perico, el patético marido de Flora: “España me llama otra vez. Pensándolo bien no sé por qué hago todo esto, pero una voz interior me impulsa a ser de nuevo flecha, cumpliendo el lema de nuestra raza: a morir los caballeros y las damas a rezar”.

Viejos militares jubilados con sus jerarquías violentas indemnes en la vida civil y la supervivencia de esa esclavitud medieval del servicio militar obligatorio, serán el personaje y el motivo, respectivamente, de *Sucio amanece* (Mérida, ERE, 1994) y *Fábula inefable de la flauta y el fusil* (Badajoz, DPDB, 1995), de Jorge Márquez, obra esta que contrapone el autoritarismo intolerable de unos oficiales toscos y crueles (fusil) con la sensibilidad (flauta) de dos jóvenes (de nombres motivados: Benjamín, Israel), sometidos al despojamiento de la más elemental dignidad humana.

Otra lacra de nuestro presente, de penetración creciente en nuestra sociedad, aborda Miguel Murillo en *Sudaca* (Badajoz, DPDB, 1995), el racismo contra el extranjero. Víctima de la represión argentina, Rolando (que se ha permitido una crítica inocente, como profesor suyo, del hijo de un sargento) se ve obligado a abandonar a su familia (“No dejaré ni el rastro de tus hijas... guevón”), pero en su nuevo destino, España, solo encontrará el rechazo y el desprecio: “Yo pensé que como maestro, con la misma lengua, me sería fácil la vida... Al fin y al cabo tenemos la misma lengua... Y pregunté por los colegios... ¿Y sabés una cosa? No sirve la lengua... no podés hacer nada con la lengua... aquí solo sirve la plata... Y yo no tenía plata”.

Un tercer grupo de obras reúne las que podríamos denominar tragedias íntimas, con frecuencia grotescas, que, sin prescindir de una intención crítica (una sociedad represora que traza siempre el contorno de las limitaciones de sus habitantes), se detiene en relatar el infierno de las relaciones personales, del ser con otros, incidiendo en los ámbitos de la frustración, de la decadencia (soltería, vejez...) y de la soledad... , con una marcada preferencia por los personajes femeninos que no rehúyen la expresión de sus emociones.

Aunque admite lecturas de otro signo, es posible citar en este apartado *Las planchadoras* (premio “Ciudad de Alcoy”, 1971, estrenada en Madrid en 1978), de Martínez Mediero, obra en que asistimos al derrumbamiento de varias vidas humanas enclaustradas (*Dionisiaca* y *Clavellina*, las dos hermanas sometidas a una afilada moral represiva; la tercera, *Libertad*, cuyo nombre está prohibido mencionar, lleva ausente de la casa cuarenta años) y un desenlace desolador (de regreso a casa, *Libertad* se convertirá en un nuevo tirano).

Con una expresión más ecuánime y un planteamiento de tonos realistas (cotidianidad, personajes-tipos...), Miguel Murillo consiguió un notable éxito dentro y fuera de la región con *Las maestras* (premio “Constitución de Teatro”. Mérida, ERE, 1985), cuyas protagonistas, unas maestras de escuela primaria, “se van transformando de manera progresiva en arquetipos que reflejan en clave paradigmática una situación sociológica: la lucha entre la renovación

pedagógica y el conservadurismo anclado en el pasado”, pero cuyo sentido profundo apunta, a nuestro juicio, más allá del reducido campo educativo presentándonos a seres torturados por una infelicidad trágica.

En el interior de un viejo palacio provinciano transcurren los escasos episodios de *Solo de órgano para tres mariposas* (Badajoz, DPDB, 1995), de José Luis Sánchez Matas, protagonizados por tres resignadas solteras pertenecientes a las clases altas de la sociedad (la última heredera de una familia aristocrática, la hija única de un adinerado comerciante, una licenciada universitaria), un encuentro amistoso que irá derivando, sin vigilancia en este recinto opresivo y malsano, hacia una agresión sin treguas, vejatoria y degradada (al final de esta noche orgiástica y desenfundada, las invitadas volverán a sus casas cubiertas con el velo que utilizan para ir a misa).

Dramas amargos de la soledad, aliviados por un humor amable, incorporan obras de Jorge Márquez como *Sucio amanece* (1994), citado ya en otro bloque, o *Hazme de la noche un cuento* y *Títeres de la luna* (publicas ambas en 1997). El viejo comandante retirado de la primera obra, cuya rancia ideología militarista queda caricaturizada, provoca, sin embargo, una innegable simpatía artística: solitario, absorto ante su televisor (averiado), fascinado por su coche (que no puede conducir), *voyeur* de una vieja setentona, alejado por completo de la realidad. La llegada de una vecina, joven y atractiva, lo sacará de su ensimismamiento para devolverlo al curso de una vida moderna para la que de nada le servirán sus armas, convertido en un *héroe* irrisorio y grotesco: “Vamos a estudiar la situación. El enemigo ha invadido el territorio patrio desobedeciendo nuestras leyes que explícitamente prohíben la permanencia en el país de extranjeros indocumentados, sobre todo si son pobres; los ricos siempre tienen papeles, como Dios manda. Puede que este moro no sea pobre ni esté indocumentado, pero si no adoptamos medidas ejemplarizantes, vendrán otros miles, decenas de miles, cientos de miles de extranjeros dispuestos a arrebatar-nos nuestras mujeres; bueno... y nuestro trabajo y nuestro pan. ¡Pero sobre todo a nuestras mujeres! Y, lo que es peor, a favorecer el mestizaje poniendo en peligro la pureza de esta raza viril y... y... estupenda (*Transición*). El final no me ha quedado... pero bueno ¡Vivan los Reyes Católicos!” [*Sucio amanece*].

Seres solitarios, en el declive de sus itinerarios vitales, perdidos en sus propios laberintos personales, son los protagonistas de *Hazme de la noche un cuento*, obra que ofrece un desenlace esperanzador, al mostrar la solidaridad de los débiles, que, tras un intento de suicidio frustrado, reanudarán la lucha por la vida y la búsqueda de una felicidad poco probable. En *Títeres de la luna*, sin embargo, los personajes, marcados todos por alguna amputación (pérdida del

amigo, de la amada, de la juventud, de la belleza), se entregarán a una muerte interpretable como la asunción de una resignada desdicha definitiva<sup>1</sup>.

En la trayectoria de Miguel Murillo no son infrecuentes los dramas íntimos de la homosexualidad perseguida en entornos autoritarios y machistas (*Perfume de mimosas*, 1988, estrenada en 1990 con una extraordinaria acogida de público, y *El pájaro de plata*), o la denuncia del envilecimiento al que una sociedad mercantilista somete los sueños (*Una semana en Miami*, 1991)<sup>2</sup>.

Fuera de estas tendencias mayoritarias se sitúan obras como *La urdimbre* (Badajoz, DPDB, 1995), de Leandro Pozas), cuya trama argumental (los escarceos amorosos de un cacique ayudado por la bruja Urraca) se adosa a la tradición finisecular del “drama rural”, con una expresión estilística heredera de Valle-Inclán.

La programación del Festival de teatro de Mérida ha originado la aparición de parodias, creadas para la ocasión, de este universo dramático clásico, tratado con una comicidad fácil y amable y un tono lúdico, entre la caricatura y el homenaje: *Fedra*, *Lisístrata*, *Tito Andrónico* (Mediero), *Rudens* (Patricio Chamizo), *Golfus de Emerita Augusta* (escrita en colaboración entre Miguel Murillo, José Luis Alonso de Santos, Ramón Ballesteros y José Manuel Villafaina)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Otras obras de Jorge Márquez, no mencionadas, son: *El espíritu de Buret* (Badajoz, DPDB, 1980), *Ven a buscarme*, *Talia* (Badajoz, DPDB, 1982), *Juegos de madrugada* (Badajoz, DPDB, 1983), *La noria de cristal*, *El sueño de los fantasmas*, *El beso de las mariposas*, *Mientras Némesis duerme*, *El abismo*, *Coraggio mia signora* y *La tuerta suerte de Perico Galápagos*.

<sup>2</sup> Miguel Murillo es autor de una vasta trayectoria dramática, de la que solo hemos reseñado unas pocas obras. Otros títulos suyos son: *Arlequín y el corazón perdido* (1972), *El preso número 9* (1979, estrenada en 1981), *El reclinatorio* (premio “Torres Naharro”, 1980, publicada en *Pipirijaina*, 1983), *Custodia y los gatos*, (1981), *Dogma de fe* (1981), *El aparato* (1982), *La póliza* (1983), *Columbella* (1982, apreciada en *Pipirijaina*, 1983), *Retablo* (Mérida, ERE, 1983), *El candidato* (1985), *El pucherazo* (1986, en colaboración con J. M. Villafaina), *Alborá* (1989), *Si vienera la niebla, operativo 92* (1991), *Mirando al mar* (1991), *Un hecho aislado* (1993), *Los afanes de veraneo* (1992), *Carrusel de melodías* (1993), *Noche de máscaras* (1995, en colaboración con Jorge Márquez), *El marco incomparable* (1995), *Gusanos de seda* (1996). Como proyectos en curso, de estreno inminente, hay que señalar: *Las parcas* (en colaboración con Juan Copete), *Armengol*, *Portero automático* y *Directo al paraíso*.

<sup>3</sup> Mayor atención merecerían, sin duda, otros autores de este periodo como José Luis Carrillo (*Cómicos de fucsia*), Juan Margallo (fundador de “Tábano” y “El gayo vallecano” y autor de obras como *Para-leelos 92*, *Reservado el derecho de admisión* y *Canciones*

Dijimos ya que este teatro renovador se afirmó mediante un contundente rechazo de una estética realista reiterada en fórmulas que perdieron, con el paso del tiempo, todo su poder innovador. Ahora bien, a diferencia de otros géneros (p. e., la poesía que rompió con las predilecciones temáticas y formales del pasado), este teatro conservó, más acentuados si cabe, sus contenidos críticos y su intención de dar testimonio de una España sometida a cambios vertiginosos, de modo que si en las postrimerías del franquismo, los temas, debidamente camuflados para sortear la censura, seguían siendo la intolerable falta de libertades, el autoritarismo, la injusticia..., perseverando con ello en un papel que en sociedades democráticas suele realizar la prensa independiente, con los años este teatro fue atendiendo a nuevas preocupaciones sociales como la tentación involucionista de ciertos sectores nostálgicos de su estatus (*La patria está en peligro* o *Los clandestinos*, de Mediero), el racismo (*Sudaca*, de Miguel Murillo), o el sometimiento de la mujer en una sociedad hecha a la medida del hombre, de modo que en 1995 (fecha de publicación de *Una semana en Miami*), el dueño de un supermercado puede reaccionar, ante un pequeño hurto en la tienda, con estas palabras:

“Pero esto era la libertad... sí señor, esta libertad que tanto pregonan...

Entonces... entonces no había libertad... no señor... pero tampoco había esta basura de drogadictos... ni de moros asquerosos... ni negros... ni leches en vinagre... que se te meten en la tienda y cogen lo que les viene en gana o arrastran a una pobre mujer por la calle con tal de quitarle el bolso... Entonces había... ¡qué coño había! éramos gentes honradas y trabajadores... y el que tenía hambre... pues a trabajar... y el que era pobre era pobre”.

---

*para el final de un milenio*), Alberto Escudero (*Ensayo de una revuelta de esclavos*), José Luis Valhondo (*La campana de Gaus, Transferencia*), Honorio Blasco (*El pan de la vida*), Concha Rodríguez (*Nido de víboras*), Dulce Chacón (*Segunda mano*, estrenada en 1998), Juan Copete Fernández (*Aguas tan frías que hielan el corazón*, estrenada en el otoño de 1999 por TAPTC? o Luis Miguel González Cruz (premio Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla, ambos de 1995, autor de obras como *Thebas Motel*, 1993; *El cruce y Línea 5*, obras cortas ambas de 1994; *Agonía*, 1995; *El mapa del tesoro*, 1996; *La negra*, 1997, y *Eterno retorno*, 1997). Recientemente La Luna de Mérida dedicó un número monográfico (11, diciembre de 1999) al teatro con las colaboraciones siguientes: Jorge Márquez: *Trapos sucios*, Miguel Murillo: *Dueto*, Leandro Pozas: *Conferencia*, Isidro Simón: *Las tres muertes de Remedios López*, Sánchez Matas: *De vacaciones*, Luis Miguel González Cruz: *Hay que pagar* y Juan Copete: *Los últimos de Sol*.

Como hemos visto, este enfoque comprometido y testimonial convivió con otras preferencias temáticas, como es el caso del teatro histórico, que puede denunciar las raíces remotas de una lacra social (el oscurantismo, el espíritu inquisitorial..., acercándose entonces al apartado anterior), pero puede perseguir otros fines (la comprensión profunda de un personaje histórico, la desmitificación de tópicos utilizados por el poder o, simplemente, el puro juego burlón con el pasado), y con la aportación más valiosa, a nuestro juicio, de estas décadas de fin de siglo: el reflejo amargo del hombre en su soledad ineludible, perdido en un mundo absurdo, y de aquellas relaciones humanas en que se libra la patética lucha por la felicidad.

Pero lo verdaderamente novedoso fue el tratamiento formal que los dramaturgos, fuera cual fuera el tema elegido, dieron a sus producciones, la torsión formal a que sometieron unos contenidos no demasiado diferentes al de décadas anteriores. En este sentido, el conjunto de obras que reseñamos, con pocas excepciones, admitiría el epígrafe de “teatro experimental”, caracterizado por la primacía del espectáculo en detrimento del texto literario, abierto con frecuencia a la adaptación que el grupo teatral haga de él (*Perfume de mimosas*, por ejemplo, fue “recreado” en una tarea conjunta del colectivo *Suripanta* y el autor de la obra para su representación). Frente a la sencillez escénica del teatro realista, cobran importancia los elementos plásticos y sonoros, como efectos de luces, grabaciones, proyección de diapositivas (*El día que se descubrió el pastel*), música (en casi todas las obras de Jorge Márquez), canciones (*El bebé furioso*), ruidos...

Las tramas argumentales proceden con frecuencia de géneros menores parodiados (como ya hiciera Valle-Inclán), como el sainete (*La patria está en peligro*), el vodevil (*Los clandestinos*), la fábula de animales, con la incorporación de elementos del cine o del cabaret.

Naturalmente, estos rasgos tienen su origen en los grandes renovadores del teatro europeo, como Bertolt Brecht (del que proceden la preferencia por personajes negativos, ejemplos de alienación, la escenografía antirrealista...), de Artaud (la obra concebida como una fiesta dionisiaca, catártica, con imágenes violentas hasta lo insostenible), y, de modo especial, de los creadores del teatro del absurdo (Genet, Ionesco, Beckett, Arrabal...), que presenta al hombre en un mundo grotesco y comunica la angustia ante el tiempo, la muerte y la nada (temas procedentes de Sartre y Camus). Situaciones ilógicas, acciones incoherentes, objetos extraños... subrayan lo absurdo de la existencia, confirmando que “la tragedia del hombre es irrisoria” (Ionesco).

“RAQUEL.- [...] Ya puedes cumplir lo que tantas veces te has dicho a ti misma que deberías hacer.

DOROTEA.- ¿El qué?

RAQUEL.- Abrir la llave del gas.

DOROTEA.- (*Impresionada*) ¿Ya?

RAQUEL.- ¿A qué esperar?

DOROTEA.- ¡A qué, sí! (*Lo hace*)

RAQUEL.- (*Toma a Anselmo y lo lleva suavemente hasta el suelo*). Ven, Anselmo; tiéndete en el suelo, conmigo. Vámonos lejos de aquí, a donde nos quieran hacer un hueco.

ANSELMO.- Espera, Raquel. (*Silencio breve*). Nos vamos a morir, ¿verdad? (*Como respuesta, Raquel lo mira durante unos segundos, al cabo de los cuales le besa suave y largamente en los labios. Anselmo se deja besar sin responder*)

RAQUEL.- Si no fuera porque eres ya muy viejo para cambiar... (*Anselmo asiente*) Ven, ven conmigo. (*Se tumban los dos*)

ANSELMO.- No, no puede ser.

RAQUEL.- ¿Qué?

ANSELMO.- Que si me tumbo en el suelo, me mareo: yo... padezco de cervicales.

RAQUEL.- ¡Vaya por Dios! Bueno, pues apóyate aquí, cariño (*Recuesta Anselmo la cabeza en el asiento del sofá*) ¿Estás bien?

ANSELMO.- Sí; así, sí.

RAQUEL.- Dori...

DOROTEA.- Ya estoy, Raquel. (*Se tumba asimismo en el suelo*)

(*Un silencio largo y profundo acogía a la serpiente que empezaba a deslizarse entre sus cuerpos*)

ANSELMO.- (*Después de mucho tiempo, levanta la cabeza y olfatea*). Huele a gas”

[*Hazme de la noche un cuento*].

Pero la huella más perceptible de este teatro es, sin lugar a dudas, la dejada en él por la estética esperpéntica de Valle-Inclán, especialmente la de aquellos esperpentos “menores” incluidos en *Tablado de marionetas para la educación de príncipes*, *Martes de Carnaval* o *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. De ellos proceden las deformaciones expresionistas en estas obras: personajes descritos como peles o fantoches (*Títeres de la luna*), presencia abrumadora de la muerte, contrastes provocadores (la lujuria y la muerte), animalizaciones..., y, en fin, una marcada proximidad expresiva:

“MARÍA.- ¡Maldita la hora!...

ANTONIO.- ¡Si es que algo me ocultas!

URRA.- ¡Váyase, don cabra!

ANTONIO.- (*Se abalanza en ella*) ¡Te mato, pellejo!

URRA.- (*Que blande una faca*) Intenta la hombrada, cornudo.

MARÍA.- ¡Vámonos ya mismo!

ANTONIO.- Bruja sin entrañas. Quemada en la hoguera la muerte te llegue.

URRA.- Y a ti que te llegue de una sogá larga.

ANTONIO.- No me hechices, trasgo.

URRA.- Tu vida asquerosa la tienes contada” [*La urdimbre*]

Rasgo dominante de esta dramaturgia es el humor, ausente en aquellas obras que siguen aún modelos realistas (*Las maestras*, por ejemplo) o referentes más arcaicos (el drama rural), un humor que permite entrever un trasfondo de amargura, con frecuencia patético, que, en opinión de Alfonso Sastre, define la denominada por él “tragedia compleja”: “Fundamental en esta tragedia es la presencia de un *héroe irrisorio*, con la consiguiente utilización de lo grotesco y de lo esperpéntico. La comicidad puede servir justamente como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano, lo pobre del ser humano, las deficiencias del ser humano. De modo que es una comicidad que no tiene la crueldad de lo cómico propiamente dicho, sino que sirve para la comprensión de lo trágico. Se ríe uno, pero con pena” [De Paco, M. Introducción a *La taberna fantástica*, 1988].

“DON LUCIO.- (*Vestido de amarillo y blanco, estilo francés, canotier incluido, le tiende a Marta el ramo de flores*). Bon Jour.

MARTA.- Don Jour. E... Está usted... guapísimo.

DON LUCIO.- Viniendo de usted, resulta una belleza misma. Porque usted... es un halago de la belleza. Y me siento halagado porque es usted. Porque es usted la misma. Quiero decir la belleza misma. Y eso me halaga que usted me lo diga. Muchas gracias.

MARTA.-No hay de qué. (*Le tiende la mano, que él le estrecha*). Pero pase, por favor. ¿Le cuelgo el sombrero?

DON LUCIO.- Como usted quiera, aunque ha de saber que yo, Marta... estoy perdidamente enamorado de usted desde el mismo día en que la vi.

MARTA.- ¿Desde el lunes?

DON LUCIO.- Desde el lunes a las ocho y treinta y dos a. m., en efecto; y la pasión de mi pecho me quema porque no se lo digo; digo... que la amo. Hasta ahora, que ya se lo he dicho.

MARTA.-Ah. Y... ¿no quiere un café?

DON LUCIO.- Sí, sí, por favor. Con leche y seis cucharadas de azúcar.

MARTA.- Enseguida. ¿Le parece que nos sentemos en la terraza? Hace una tarde maravillosa.

DON LUCIO.- Donde usted diga, Marta, me sentaré encantado.

MARTA.- Por favor. Voy a colgar el sombrero y a poner las flores en agua y enseguida estoy con usted.

DON LUCIO.- No, no hace falta que se moleste con las flores; son... son... de tela y de plástico. Pen... pensé que durarían más. Las naturales se marchitan tan deprisa...” [*Sucio amanece*].