

POLÍTICA, TEATRO Y SOCIEDAD: TEMAS DE LA ÚLTIMA DRAMATURGIA ESPAÑOLA

VIRTUDES SERRANO

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

RESUMEN

En este trabajo se analiza la suerte que han corrido el texto dramático y sus autores desde el final de la dictadura y el desengaño sufrido por los dramaturgos que, durante el régimen de Franco, padecieron los rigores de la censura estatal y tampoco han encontrado después el deseado espacio para mostrar su obra al público de su tiempo. Con estos antecedentes, son consideradas las obras que tienen como tema la política del país durante los últimos años, aquellas que fijan su atención en la sociedad y sus individuos, y las que se ocupan de la situación del teatro y de sus componentes.

PALABRAS CLAVE

Política. Sociedad. Última dramaturgia española. Teatro. Metateatro.

PAROLE CHIAVE

Politica. Società. Ultima drammaturgia spagnola. Teatro. Metateatro.

RIASSUNTO

In questo articolo viene analizzato il percorso del testo drammatico e dei suoi autori dalla fine della dittatura e la disillusione sofferta dai drammaturghi che, durante il regime di Franco, patirono i rigori della censura statale e che, neanche in seguito, hanno trovato lo spazio desiderato per mostrare la loro opera al pubblico del loro tempo. Con questi precedenti, vengono considerate le opere che hanno come soggetto la politica del paese durante gli ultimi anni, sia quelle che pongono l'attenzione sulla società e sui suoi individui, sia quelle che si occupano della situazione del teatro e dei suoi componenti.

Hablar de teatro lleva a hablar de sociedad en varios sentidos porque el complejo fenómeno teatral completa su ciclo cuando se muestra ante el público y porque el teatro muestra, en mayor medida y con más claridad que otros géneros, el entorno en el que se produce. Desde esta perspectiva, el teatro está también directamente vinculado a los fenómenos políticos, bien porque temáticamente los refleje, bien porque la organización de un país condiciona de manera evidente sus manifestaciones artísticas. De otro lado, la metateatralidad, que ha salpicado las piezas dramáticas desde los clásicos, se convierte en las actuales en eje de reflexión temática y fórmula de estructuración dramaturgica.

La llegada de la democracia a España despertó amplias y esperanzadas expectativas en el ámbito del teatro español, tanto tiempo amordazado por la censura, que ponía trabas al autor para expresarse, al productor para sufragar el espectáculo, al actor para

manifestase en libertad y al público para conocer lo que sus artista querían decirle desde la escena. Pero la esperanza se tornó desencanto¹ y comenzaron a surgir voces que clamaban por no obtener lo que en justicia consideraban suyo, al tiempo que denunciaban el engaño sufrido. Una de esas voces, la de Alberto Miralles, se fue modulando en diversos tonos, desde “¡Es la guerra, más madera!” (1979: 12-24), pasando por “La peripecia del desencanto” (1980: 7-9); hasta exclamar: “El teatro español ha muerto. ¡Mueran sus asesinos!” (1986: 21-24)², donde explica con indignación su profundo desengaño:

Los partidos políticos, durante la clandestinidad, habían pedido al teatro crítica, lucidez y desmitificación. Después, en pugna con el poder, querían evitar la provocación a la ultraderecha por miedo a los tanques, y así, el teatro tuvo que perder la agresividad que tanto ayudó a la lucha antifranquista (21).

Miralles aduce el caso de la autocensura ejercida por Rafael Alberti sobre *Noche de guerra en el Museo del Prado*, antes de ser estrenada en el Teatro María Guerrero: “Con Alberti dando patente de corso ¿qué argumentos podrían esgrimir autores menos conocidos cuando se les pidiera ‘por motivos estratégicos’ que mutilaran sus obras?” (1986: 21)

Las afirmaciones de Alberto Miralles, miembro de aquella generación “underground” (Wellwarth 1978), podrían parecer extremas, dictadas por la desmesura de un autor que se sentía maltratado; sin embargo, los casos de censura encubierta se suceden: en 1975, Domingo Miras obtuvo el Premio Lope de Vega con *De San Pascual a San Gil* pero el preceptivo estreno de la obra en el Teatro Español de Madrid se retrasó hasta 1980³. La pieza sufrió las consecuencias políticas del cambio operado en el paso de la dictadura a la democracia monárquica que consideró peligrosa desmesura lo que cinco años antes fue premiado y entendido como una obra claramente progresista. La dramatización de una secuencia del reinado de Isabel II (la revuelta de los sargentos del cuartel de San Gil y su aniquilación por las tropas reales al mando del general O’Donnell) fue enjuiciada negativamente en un momento en el que la casa de Borbón volvía al trono de España. Andrés Amorós, al comentar los estrenos de 1979, indicaba que la obra fue “injustamente minusvalorada, víctima de problemas de reparto y de lo que algunos consideran inoportunidad política de presentar, en este momento, una visión esperpéntica de la milagrera Corte de Isabel II” (Amorós 1987: 155).

1 Manuel Aznar Soler (1996: 9-16) ha resumido la situación en un documentadísimo texto sobre la situación del teatro en la sociedad democrática, entre 1975 y 1995. Pueden verse también las opiniones de Fermín Cabal (1994).

2 Su último grito de protesta está contenido en la peripecia que soporta el personaje de *El volcán de la pena escupe llanto*, reciente Premio Margarita Xirgu 1997 (inédita). El protagonista de la pieza encarna simbólicamente la manipulación que su autor denuncia en artículos teóricos con relación a su generación.

3 Un año antes (1979) se representó en el Real Coliseo de San Lorenzo del Escorial por la compañía El Búho, dirigida por Gerardo Mallá.

La situación para los autores se hace difícil, a pesar de que se realizaron algunos estrenos esporádicos auspiciados por instancias oficiales y presentados en salas de presupuesto público⁴. El panorama de la autoría teatral se ve unificado en el *de-precio* social y el *des-conocimiento* público, hasta formar un conjunto indiferenciado de nombres que casi nada dicen al público que habría de conocerlos. Domingo Miras, en el prólogo que dedica a Luis Riaza (1983: 5-17), pone de manifiesto tal unificación con su excelente prosa cargada de ironía, lucidez y, ¿por qué no?, desengaño, cuando habla de “la densa, la apretada cohorte de los mozalbetes perdurables”:

Son llamados los “autores nuevos” o “jóvenes autores” y ello excusa las prisas y recomienda parsimonia y reposo, [...] la inquieta juventud de estos nuevos jóvenes efebos cual el propio Riaza o el pimpollo Ruibal, o los bulliciosos garzones Rodríguez Méndez y Martín Recuerda.

Al socaire de ellos avanzan los tiernos cuarentones y núbiles cincuentones, verdes brotezuelos del frondoso lauro de la dramaturgia patria [...]. Entre estos incansables reclutas se hallan el ilustre Sastre, [...] el esforzado Muñiz, Arrabal, pastor de hombres, el poderoso Matilla, el biforme López Mozo [...]. Miralles el del airoso penacho, [...] el cauteloso Benet, [...]. A estos se les han agregado los últimos venidos en las cóncavas naves: El animoso Cabal y el magro Alonso [...]. También bisoños, pero gallardos y aguerridos son Amestoy [...]; Ruiz [...]; Cortezón [...]. Resino, [...] Medina, [...] Lourdes, [...] y tantos otros que no me es dado nombrar porque son tan innumerables como los menudas arenas del Escamandro, aun a pesar de que los dioses han dispuesto y decretado que en España no hay autores (6-7).

En esta relación conviven autores de muy distinto signo estético y edad, pero igualados por sus intenciones de llevar a cabo un teatro válido para el público de su época en el que no estén ausentes el compromiso social, estético y literario. Se aúnan pues los componentes de la llamada “Generación realista” o “Generación perdida” (Ruiz Ramón 1974: 5), herederos de la actitud ética y social que inició en los escenarios españoles de la posguerra la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo y que apuntaba en los manifiestos de los jóvenes integrantes de *Arte Nuevo*, con Sastre a la cabeza. Junto a ellos, son nombrados algunos que, como el propio Riaza, formaron parte del grupo de los “Nuevos autores” o “Nuevo teatro” de finales de los sesenta, cuyas manifestaciones públicas vienen a coincidir con la revolución ideológica de mayo del 68⁵.

4 Unas palabras de Jerónimo López Mozo explican esta situación: “Para nuestra desgracia el examen de la asignatura pendiente se saldó con un rotundo fracaso que sirvió para llenar de razones a nuestros detractores y para aumentar considerablemente su número. Las pocas obras que se estrenaron en los primeros momentos de la transición no gozaron del apoyo de quienes las programaron. Lo hicieron atendiendo más a un compromiso moral que al deseo real de rescatarlas del silencio que las envolvía. Por eso emplearon pocos medios en los montajes y en su difusión, arrinconaron las representaciones a los días y horarios en que la asistencia de público es menor, pero sobre todo, y esto es lo más grave, demostraron que ni creían en nuestro teatro, ni lo entendían, ni estaban dispuestos a hacer el más mínimo esfuerzo por entenderlo” (López Mozo 1986: 37).

5 Francisco Ruiz Ramón (1974: 4-9) los caracterizó por el alegorismo y la abstracción. César Oliva (1989: 375-376) divide a este grupo en dos secciones: aquellos cuya fecha de nacimiento coincide con la de los “realistas”, y los que nacen en torno a 1940.

Por último, los que en el momento de publicarse el texto eran las jóvenes promesas de la dramaturgia española: en 1981, José Luis Alonso de Santos se instala sólidamente en la autoría dramática con *La estanquera de Vallecas*, aunque su primer gran éxito lo obtiene tiempo después (1985) con *Bajarse al moro*. De 1982 es el estreno de *Vade retro!*, y un año después el de *Esta noche gran velada*, de Fermín Cabal. La influencia de estos dos dramaturgos dará como resultado una nueva etapa (Zatlin 1988: 125-131), en la que se encuentran, con sus personales diferencias, los más jóvenes de los nombrados, quienes se caracterizan por una estética neorrealista mediante la que se trasladan al escenario los conflictos de una sociedad que, libre ya de los fantasmas de la guerra y la posguerra y de las amenazas de la censura y la represión visibles, tiene a una parte de los individuos que la componen sumida en profundos conflictos personales o injustas diferencias sociales.

Lo alarmante es que el panorama planteado en 1983 por Miras no dista mucho del que se puede analizar hoy. Las dramaturgas y dramaturgos actuales tampoco tienen el deseable contacto habitual con el público, por lo que casi todos los nombres parecen *nuevos*. Recientemente, algunos autores han efectuado el balance de la situación del teatro y analizado las causas políticas y empresariales de su decadencia (Rodríguez Méndez 1993 y Cabal 1994). El malestar se deja ver en la continua queja expresada por autoras y autores jóvenes y menos jóvenes (Pörtl 1986)⁶.

Todavía en la década de los ochenta el Festival de Sitges actuaba como trampolín desde donde se lanzaban las más arriesgadas dramaturgias⁷. A este respecto hay que recordar que un autor que ahora ocupa un lugar preeminente en las filas de la literatura dramática española como José Sanchis Sinisterra comenzó su trayectoria *oficial* a raíz de obtener en dicho festival el Premio Artur Carbonell (1980), por su obra *Ñaque o de piojos y actores*. Hoy, proliferan los premios a la autoría, pero los textos no pueden verse en un escenario, salvo en contadas ocasiones. Tal situación hace que las últimas promociones de la dramaturgia española pueda acogerse a la definición que Alberto Miralles hacía de su generación, a la que caracterizaba como la más premiada y menos representada.

Desde 1975, la sociedad española de la transición y la democracia y sus individuos ocupan el protagonismo de gran parte de las obras. No pretendemos llevar a cabo un recorrido exhaustivo por todas ellas, sino plantear un panorama general que con-

6 En las entrevistas realizada por Candyce Leonard y John P. Gabriele (1996) a los jóvenes dramaturgos y dramaturgas actuales, estos expresan su falta de sitio y su desencanto (Ernesto Caballero); algunos proponen como solución formar grupos propios (Rodrigo García). Yolanda Pallín, afirmaba en *ABC* (1997: 23), que “la renovación del teatro parece que sólo va a venir por el camino de las salas alternativas”.

7 En la actualidad, ofrece escenarios a la joven dramaturgia la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, que se viene celebrando en Alicante desde 1992.

temple cómo esta toma de postura social se muestra desde distintas perspectivas⁸, para realizar después algunas calas en autores y obras que poseen un significado especial desde este punto de vista y son de mención obligada⁹.

No es posible iniciar la consideración de un teatro español de nuestros días que tenga como objetivo revisar a la sociedad con una mirada crítica si no se toma como punto de partida la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo (de Paco 1997). Es evidente que el desarrollo de los conflictos del hombre de la calle bajo especie trágica que desde su primera obra estrenada realiza este dramaturgo ha condicionado la visión de los que inmediatamente lo siguieron y que en repetidas ocasiones han sido agrupados bajo el rótulo de generación realista; y aún puede percibiéndose en los que a partir de 1980 producen lo que también se ha dado en llamar *neorrealismo*. Paloma Pedrero hacía explícita esta afirmación durante el homenaje que se dedicó a Buero en la Universidad de Murcia con motivo de sus ochenta años de edad y sus cincuenta de escritor de textos teatrales: “En mis ya quince años como autora teatral Buero ha sido para mí, y creo sinceramente que para otros muchos colegas, un punto de referencia tanto artístico como humano” (Pedrero 1997: 85). Y lo califica como “un hombre que nos dio, y sigue dándonos, a los autores actuales, su luz. Su luz en esta ardiente oscuridad de la dramaturgia española”.

De igual manera, su profunda visión crítica trasladará la tragedia actual al pasado, cumpliendo así dos metas, la de recuperar un ayer por conflictivo olvidado, y la de reflexionar sobre acciones y comportamientos que, por ser inherentes al hombre o a la sociedad son intemporales. En este marco, surge el tema del poder y su acción sobre los débiles que recogen dramaturgos de los años sesenta y setenta. Recordemos cómo Carmen Resino, cuya primera obra, *El presidente* (1968), se desarrolla en el marco histórico de la Escocia medieval, plantea el tema del poder y de las víctimas de un destino azaroso que da al traste con los proyectos realizados; la misma autora queda finalista del Premio Lope de Vega en 1974 con *Ulises no vuelve*, una recreación del mito clásico, en la línea de desmitificación y revisión de personajes de *La tejedora de sueños* (Serrano 1994 y de Paco 1995). En esta obra también juega un importante papel el azar configurado como destino, elemento habitual de la dramaturgia bueriana.

Otro importante elemento manejado por Buero es el de la superposición de los espacios imaginarios, oníricos y subconscientes a los espacios reales en los que trans-

8 Éstas varían en cada autor. Unos ubican a los personajes en un aquí y ahora del momento de la escritura, otros retrotraen la acción al pasado, como había hecho desde 1958 Buero Vallejo con su teatro histórico, para hablar también del presente; unas veces domina la estética realista y otras se manejan fórmulas de distorsión heredadas de los movimientos de ruptura vanguardista, remodelados al uso de los tiempos actuales.

9 Por fortuna, en la actualidad existen ya libros que recogen los nombres de nuestros dramaturgos, hasta las más recientes apariciones (Aznar 1996 y Ragué 1996); que analizan las relaciones entre teatro, sociedad y política, mediante diversas perspectivas (Vilches - Dougherty 1996), o que ofrecen la visión del crítico sobre los textos representados (Centeno 1996).

curre la historia y la vida de los personajes, técnica ésta que han manejado y manejan muchos de nuestros dramaturgos actuales. Puede recordarse al respecto, de entre los más jóvenes, a Ignacio del Moral, pero sin duda no ha sido ajena la práctica bueriana a un dramaturgo como José Sanchis Sinisterra, joven estudiante, ávido de renovación, cuando la figura de Buero era el estandarte visible de la libertad y calidad creativas.

Sin embargo, es Domingo Miras el autor de la transición que mejor conecta la renovación bueriana con la incorporación de la nueva fórmula de su teatro histórico, la superposición de mundos –real, imaginario– y el manejo de la tragedia como estructura para trasladar la lucha de los más débiles frente a la injusticia, la opresión y la muerte. La obra dramática de Miras (Serrano 1991 y 1995) genera un estilo propio que, como en el caso de otros autores actuales (Francisco Nieva o Fernando Arrabal) lo individualiza del resto de los autores del momento sin perder, en el sentido y la intención última de su dramaturgia, la impronta de quien siempre ha reconocido como su maestro (Miras 1993)¹⁰.

Durante la década de los ochenta comienzan a surgir nuevos nombres en el panorama de la dramaturgia actual. Algunos rasgos los definen frente a los anteriores: No han vivido la más dura posguerra, su fecha de nacimiento los coloca en el resurgir económico del país y no sienten el peso de la censura estatal porque inician su producción para el teatro después de 1978; sí están padeciendo en sus vidas problemas de índole individual que los marcan como grupo. Los seres y las situaciones que trazan tienen que ver con un mundo deshumanizado, al tiempo que cómodo para algunos y sumamente agresivo para otros, en el que los individuos, perdidos en la selva del asfalto, buscan apoyos interpersonales para sobrevivir o intentan encontrarse a sí mismos dentro de la piel con la que se revisten. En realidad es la dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente ofrece la igualdad de oportunidades¹¹.

Otra diferencia clara es que el autor novicio en los ochenta procede en muchos casos de otros ámbitos de la práctica teatral, sobre todo del mundo de los actores, y, cuando se plantean escribir, lo hacen con la intención de poner en escena sus textos, cosa que a veces consiguen, o se erigen en directores de su propia obra y productores o coproductores de los espectáculos. Todo ello conduce a un formato teatral modesto en cuanto a la propuesta espectacular, que suele contar con pocos personajes, espacio único o casi único y un sistema expresivo funcional, válido para tratar problemas de un *aquí y ahora* de individuos de este tiempo.

10 La entrevista fue realizada en su mayor parte en 1990 y permaneció inédita hasta 1993; durante esos tres años ha sido citada como “Con Domingo Miras en ‘ventoso del noventa’”.

11 Son los seres trazados por Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Paloma Pedrero o Pilar Pombo. En un reciente programa de televisión (“Autor, Autor”, 8 de octubre de 1997), Alonso de Santos explicaba que su objetivo era hablar de los “conflictos de derechos” de la sociedad actual, como en su día lo hicieran Lope de Vega o Shakespeare.

Por otro lado, en muchos casos, la escritura dramática de estos años surge después de un proceso de formación en talleres y cursos, algo impensable para autores anteriores que llevan consigo el sello del escritor en solitario proyectando vivencias y conocimientos personalmente adquiridos. Quizás esta escritura dirigida marque la vuelta al aristotelismo que se aprecia en la construcción de las obras de los jóvenes de los ochenta, frente a la desintegración estructural que llevó a cabo el *Nuevo teatro* de los setenta. La palabra se revaloriza también en estos jóvenes autores, que piden que al menos puedan ser leídas sus obras¹².

Ya hemos indicado que, en general, las preferencias estéticas giran hacia el realismo. Las dramaturgas y dramaturgos persiguen la inmediatez del contacto con el público; buscan contar historias de hoy para público de hoy y tienen “prisa” (Pedrero 1986: 67) para conseguirlo. Se han abandonado las profundas reflexiones sobre el poder en sus formas abstractas, los conflictos colectivos y la intención de influir, a través del arte (teatro), en el proceso político o social, para atender a lo que “me pasa” o “le pasa” al individuo concreto del momento. Un fenómeno interesante en estos años es la aparición de un grupo de dramaturgas que desde unas primeras tímidas voces emitidas en 1984 (*Estreno* 1984) han conseguido entrar en el ámbito general del último teatro español. Ciertamente es que no han faltado mujeres en nuestra escena a lo largo de los siglos (Hormigón 1996 y 1997) pero desde los años veinte (Nieva 1993) no se percibía socialmente un “renacer” colectivo de la dramaturgia femenina de tan extensa dimensión como el que estamos refiriendo (Serrano 1994).

Entre 1984 y 1990 las autoras dejaron oír su voz en coloquios, entrevistas, mesas redondas y, sobre todo, en sus textos; en 1986 formaron una Asociación de Dramaturgas, que aunque tuvo una existencia muy breve sirvió para poner en contacto a las mujeres que escribían o querían escribir teatro en España y para que cada una tomase conocimiento de que otra, en su misma situación, pretendía lo mismo que ella. El hecho de esta presencia femenina en las filas de la dramaturgia española ha traído como consecuencia la introducción de una nueva visión del mundo que, plasmada en el producto literario o escénico, cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos a los que el público estaba habituado y por tanto favorece una nueva mirada sobre el entorno social.

12 “Pienso que una de las cosas de las que estamos más necesitados es de que los textos se conozcan”, indicaba Concha Romero (Romero 1985: 220); y Domingo Miras afirmaba tras la publicación, en 1992, de *Las brujas de Barahona*: “El texto dramático es un género literario tan respetable como cualquier otro, y no se entiende demasiado bien que las grandes editoriales no publiquen colecciones de teatro con el mismo lanzamiento publicitario y la misma asiduidad con que cultivan la narrativa...” (Miras 1993: 21-22). En 1997, Yolanda Pallín, una dramaturga que pertenece al grupo de los más jóvenes, también afirmaba: “Hay que escribir de todas formas. Yo creo en la potencia del texto escrito, en la edición de textos; se represente o no, hay que poder leerlo” (Pallín 1997: 54).

En general, en la dramaturgia femenina más joven, sea o no de ideología feminista, la mujer no permanece pasiva ante el destino social o familiar que le viene dado, sino que en el último momento invierte su situación y se enfrenta a un futuro no exento de dificultades pero libremente elegido.

Verdad es que en la dramaturgia de autor podemos encontrar casos memorables de ruptura, como el de Nora (*Casa de muñecas*) o mujeres transgresoras como las de Federico García Lorca. También he estudiado en otro lugar a los dramaturgos españoles contemporáneos, sobre todo los que cultivan el teatro de marco histórico, que eligen a la mujer como individuo rebelde sobre el que recaerá irremisiblemente el peso de un poder que no perdona un atentado contra sus leyes. Esta protagonización femenina da origen a una tipología de personajes que en el teatro español de la segunda mitad de nuestro siglo se ajusta al esquema que he denominado “de rebelión y caída”. Es ejemplo obligado de este teatro el de Domingo Miras, quien ha utilizado en su teatro histórico a la mujer individual o colectivamente sujeta al esquema antedicho.

Aunque podemos percibir en autores el caso contrario, el de la mujer dispuesta a luchar contra un canon de abuso y sometimiento y salir victoriosa de él. Sin embargo, la presencia colectiva e ininterrumpida de dramaturgas ha hecho que lo que era inusual sea cotidiano y que el panorama temático y constructivo de nuestro teatro se enriquezca, renueve y amplíe con otras voces y otras miradas, como sucedía ya en otras dramaturgias (O'Connor 1994).

El tema del poder se funde con el del lugar de la mujer en una sociedad dominada con un esquema patriarcal en obras de carácter histórico: *Un olor a ámbar*; *Las bodas de una princesa*, *Razón de estado o Juego de reinas*, de Concha Romero; *La nueva historia de la princesa y el dragón*, de Carmen Resino; *Humo de beleño*, de Maribel Lázaro; o *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo. Los individuos más débiles o angustiados de la actual sociedad, sean o no mujeres, son sujetos protagonistas de obras de Paloma Pedrero (*La llamada de Lauren...*, *Invierno de luna alegre*, *Una estrella*, *El pasamanos*); Carmen Resino (*Auditorio*, *La bella Margarita*); Pilar Pombo (*Mientras llueve*; *Muere, bellaco*).

La escritura feminista muestra a la mujer como víctima de la opresión colectiva encarnada en las estructuras sociales organizadas por los hombres, o individual en las figuras de padres, maridos, policías, jueces, jefes, abogados, como puede apreciarse en los textos de Lidia Falcón (*Tres idiotas españolas*, *¡Calle, pague y no moleste, señora!* o *Siempre busqué el amor*). En autoras como María-José Ragué la rebelión del personaje oprimido abre una brecha a la esperanza (*Lagartijas*, *gaviotas y mariposas*).

En torno a 1993 se perfila una nueva generación de autoras y autores que, en cierto modo, rompe algunos esquemas utilizados por la anterior. Las enseñanzas de taller se siguen prodigando, aunque una estética desintegradora del realismo y el arisotelismo, que parte de la influencia ejercida por Sanchis Sinisterra y su escuela bec-

kettiana, se va imponiendo en los más jóvenes. A esto se añade la enseñanza de la escritura como parte de las disciplinas de dramaturgia impartidas en las Escuelas de Arte Dramático. Numerosos premios de autoría joven y femenina (Marqués de Bradomín, Calderón de la Barca, María Teresa León) ayudan a que los textos sean conocidos y estimulan a los nuevos creadores. Desde la instauración en 1984 del premio Marqués de Bradomín, se ha dado en llamar a la generación que surge al filo de los noventa la de los Bradomines (entre los autores: Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Margarita Sánchez, Maxi Rodríguez, Juan Antonio Mayorga, Carmen Delgado, o Yolanda Pallín). Sin embargo, la juventud no priva a la escritura del compromiso; los más jóvenes observan su entorno y construyen la imagen que ellos perciben. En clave realista o simbólica, con estructura aristotélica o distorsión vanguardista, hablan de los efectos de la enfermedad (*Sueña Lucifer*, de Carmen Delgado); de deseos e ilusiones inalcanzables (*El color del agua*, de Maxi Rodríguez); de culpa, desorientación y soledad (*Auto*, *Destino desierto*, de Ernesto Caballero); de incomunicación y desencuentros (*La mirada*, *Los restos de la noche*, de Yolanda Pallín); y también, como los anteriores, de sociedad, de violencia, de xenofobia. De este amplísimo panorama nos detendremos en algunos temas, sin que el pasar por encima de otros signifique valoración negativa; antes bien, la elección se encuentra condicionada por los límites del trabajo.

La situación política como tema del último teatro español

Eliminadas las trabas que imponía la censura, los dramaturgos, fieles testigos de su tiempo, toman como elemento temático de sus obras la situación que el país está viviendo en el difícil cambio de organización. Desde sus respectivas posiciones, los dramaturgos que habían adoptado un compromiso político y social en las décadas anteriores y que hubieron de realizar el análisis de la dictadura bajo fórmulas enmascaradoras (la historia, los símbolos alusivos, la parábola, los procedimientos de elipsis y sobreentendidos) optan por un análisis de las nuevas estructuras políticas sin subterfugios ni tapujos y cuando acuden a los símbolos o a la historia lo hacen sólo como fórmula estética y no como máscara.

En 1979, estrena Antonio Buero Vallejo *Jueces en la noche*, una pieza en la que introduce en una compleja estructura espacio-temporal, digna del gran maestro que es, el análisis de unos comienzos políticos viciados por los males del régimen político recién liquidado. Juan Luis Palacios es un individuo contaminado que bajo la máscara del demócrata esconde la faz de quien fue durante la dictadura pero unos *jueces*, precedentes del universo dramático de sus sueños, le arrebatarán el falso rostro ante el público.

Buero había realizado a lo largo de su obra el juicio a la guerra, a las situaciones favorecidas por la posguerra, a la tortura, a la represión. Baste recordar las alusiones a

la situación político-social contenidas en *Historia de una escalera*; el origen de la tragedia que vive Pilar, en *Hoy es fiesta*; el elemento articulador de la trama de *La doble historia del doctor Valmy*; la explícita situación de la que parte *El tragaluz*; los motivos de la ceguera de Julio (*Llegada de los dioses*); el resorte impulsor del problema de Tomás en *La Fundación*; o la situación en que viven los artistas del pasado en sus dramas históricos (*Las Meninas*, *El sueño de la razón*, *La detonación*).

Ahora, cuando la mordaza ha sido retirada, sus obras apuntan directamente a las cuestiones de fondo, tocando las más dolorosas heridas del cuerpo social. Lázaro (*Lázaro en el laberinto*) rememora un pasado cargado de brutalidades e injusticias institucionalizadas; en *Música cercana*, la corrupción, permitida por el poder, toma cuerpo en los sucios negocios del protagonista. *Las trampas del azar* supone la revisión política de un presente democrático que venía contaminado desde el pasado totalitario que configura el marco histórico de donde arranca la fábula dramática. La industria de armamento que poseía Armando ha pasado, encubierta como un laboratorio, a su hijo Gabriel, el joven revolucionario de otro tiempo convertido en especulador. Buero habla en esta obra de injusticia social, de atentados contra la naturaleza, de tráfico de armamento, de explotación.

Esta toma de postura explícita por parte del escritor concede a su teatro, desde *Jueces en la noche*, la dimensión política evidente que, sutilmente velada, para escapar al veto de la censura, había poseído siempre su obra anterior. Sin embargo, la época actual impone otras censuras: la de una crítica periodística malintencionada y miope, la de los empresarios privados y públicos que olvidan al dramaturgo que ha marcado esta segunda etapa del siglo e, incluso, la de un público que poco a poco y por diversas circunstancias huye de los problemas y de todo aquello que suponga el esfuerzo de pensar¹³.

En 1976, Ana Diosdado estrena *...Y de Cahemira chales*, una parábola del fin de la dictadura; y en 1986 realiza el análisis de los primeros años de la democracia en *Cuplé*, una pieza injustamente mal valorada por la crítica de su estreno (Centeno 1996: 156-157). José Luis Alonso de Santos muestra en *Trampa para pájaros* (1990) trágicos efectos del régimen anterior en los individuos y Fermín Cabal, que había afrontado el tema de la dictadura en *Tú estás loco*, *Briones* (1982), refleja los últimos escándalos del poder político en *Castillos en el aire* (estrenada en 1995), a la que el autor denomina "Comedia Picaresca". Antonio Martínez Ballesteros muestra a los que tienen que *Salir en la foto* (estrenada en 1994) en un tono paródico y desenfadado, pero desde una perspectiva grave había realizado el análisis de los "residuos" del otro tiempo en

13 Si han tenido repercusión popular obras como las de Antonio Gala que aún en clave simbólica abordan el tema político: *Petra Regalada*, sobre el relevo del poder en una España sojuzgada; *El cementerio de los pájaros*, sobre la difícil libertad; o *El hotelito*, sobre las autonomías.

Volverán banderas victoriosas (1990). Fernando Martín Iniesta siempre ha manifestado un profundo compromiso político y social, y durante la segunda etapa de su producción se ha ocupado insistentemente de los nocivos restos del régimen periclitado y de los viciados esquemas en que se mueve la actual sociedad, así se advierte en su *Trilogía de los años inciertos* (1989). Eduardo Galán trata en clave de intriga una de las caras de la corrupción política y social en *Anónima sentencia* (1992).

En 1986, *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, obtiene uno de los más unánimes éxitos de público y crítica de los últimos tiempos. Su autor vuelve “todavía” al “teatro político” (Sanchis Sinisterra 1996: 5) en *Los figurantes*, que dedica “Al pueblo sandinista de Nicaragua” (Sanchis Sinisterra 1993: 5); en el espíritu de Telmo (*Valeria y los pájaros*); y, sobre todo, con *El cerco de Leningrado*.

De 1995 son *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo y *Los buenos principios*, de Carmen Resino, ambas inéditas. La primera trata el tema de la intolerancia ideológica a partir de la peripecia que viven dos mujeres en el marco histórico de la guerra civil española, en la segunda, se somete a juicio en una cierta clave humorística la corrupción política de nuestros días.

Alfonso Sastre, el autor más explícitamente político del teatro español contemporáneo, vuelve a la escritura dramática en 1995, tras su abrupta despedida: “¡Ahí te quedas, teatro español, y que te zurzan!” (Sastre 1990: 123; de Paco 1996: 282-283) con una serie de obras, desde distintos puntos de vista, *atípicas* en su producción (*LLuvia de ángeles sobre París*, *Los dioses y los cuernos* y *Teoría de las catástrofes*¹⁴). La primera de ellas es una comedia llena de humor e ironía en la que el tema político se configura a través de una trama donde se recoge la aventura de unos ángeles expulsados del cielo, a causa de su heterodoxia. Su último trabajo de escritura dramática lo constituye una trilogía policiaca, de la que ya está publicada la primera entrega (*¡Han matado a Prokopius!*). En todas estas piezas el tema político está presente aunque la exaltación por la defensa de unas ideas que en otro tiempo consideró irrefutables ha sido sustituida por una mayor distancia expresada en formas que lo llevan a enjuiciar desde una perspectiva irónica la realidad que contempla. Ignacio Amestoy es uno de los dramaturgos surgidos en la democracia; su producción, iniciada en 1979, con *Mañana aquí, a la misma hora*, aborda con frecuencia temas relacionados con la licitud de la violencia generada por grupos extremistas. Su origen vasco lo lleva a analizar los problemas de la violencia en Euskadi en *Gernika, un grito 1937* y *Betizu, (El toro rojo)*, ambas de 1996, aunque ya se había ocupado de ello en su obra sobre el descubridor Lope de Aguirre *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985)¹⁵; abordó el tema de la repre-

14 *Teoría de las catástrofes* trata del poder pero su origen (una propuesta de colaboración con el grupo catalán La Fura dels Baus) y estética la alejan de lo escrito por Sastre (Serrano 1996a).

15 El tema del nacimiento, desarrollo y métodos del terrorismo ha ocupado a otros autores, José Sanchis Sinisterra lo encierra, como Amestoy, en la dramatización del sanguinario Lope de Aguirre (*Lope de Aguirre, trai-*

sión política en *Durango, un sueño 1439* (1989) y dedicó su obra *Pasionaria, no pasarán* (1994) a la emblemática figura de Dolores Ibárruri.

Procedente de la llamada “generación realista”, José María Rodríguez Méndez, siempre atento a lo que sucede en su entorno, analiza en *Última batalla en el Pardo* (1991) a las dos Españas de la guerra civil personalizadas en el General vencedor y el General vencido, que será quien finalmente sobreviva. Otros títulos suyos que contienen el tema político son *La sangre de toro* (1980), *El sueño de una noche española* (1982), sobre el golpe de estado o *La hermosa justicia* (1986), sobre los secuestros. José Martín Recuerda aborda temas de índole política en *Carteles rotos* (1983) y en el conjunto de piezas protagonizadas por *La Troski* y Lauro Olmo, cuya obra surge precisamente de sus preocupaciones político-sociales, hace el tema más explícito en *Pablo Iglesias* (1986). Entre los autores que comienzan su actividad creativa avanzada la década de los ochenta es preciso mencionar en este apartado dos obras de Antonio Álamo, en las que el tema político abarca proporciones internacionales, dada la índole de sus asuntos y personajes de las piezas. *Los borrachos* (1993) sitúa al espectador ante los descubridores de la bomba atómica que celebran su triunfo el día de la destrucción de Hiroshima; *Los enfermos* (1995) analiza los males de nuestro mundo a partir de la dramatización de tres episodios protagonizados por Hitler, Churchill y Stalin. El teatro político de Álamo viene a enlazar, por la universalización de los temas con propuestas extranjeras de gran prestigio en la actualidad, como las del norteamericano Tony Kushner.

La cara oculta de la sociedad

Aquellos seres que en la sociedad del bienestar tienen difícil la subsistencia, inmersos en un mundo egoísta y deshumanizado, constituyen la nueva tipología en la que centran su atención el teatro español y el extranjero del último decenio. Si en otros momentos (años cincuenta-sesenta) fueron obreros, proletarios y el conjunto de la clase baja trabajadora quienes ofrecían la imagen de la víctima social, y en los años ochenta los individuos de la calle, los perdedores sin relieve quienes configuraban ese prototipo; en la actualidad, tal categoría la han adquirido parados, africanos, sudamericanos; seres indigentes que cercan el núcleo social acomodado de las ciudades.

Jerónimo López Mozo ha ofrecido en los últimos años el testimonio de estas existencias en dos magníficas piezas: *Eloídes* (1992) y *Ahlán* (1996). El personaje protagonista da nombre a la primera; en ella, el lector (incomprensiblemente no ha sido

dor -1996-) y su desmesurada revolución; Lourdes Ortiz exterioriza en el monólogo de su *Yudita* (1991) el profundo conflicto de quien se ve impelida a ejercer la violencia; Fernando Martín Iniesta se ocupa de su origen y crecimiento a través de una trasposición histórica en *El secuestro de la esperanza* (1997)

estrenada) asiste a través de sus veintiocho escenas al proceso de envilecimiento y aniquilación de su personaje, individuo extraído de las filas de la marginalidad por su autor; “ese ‘tercer mundo’ que crece en las entrañas del primero” (Sanchis Sinisterra 1996:173¹⁶). En *Ahlán*, Larbi, el joven africano, inmigrante ilegal que protagoniza las acciones, guarda estrecha relación con Eloídes, el vagabundo español de la anterior. Ambos siguen un trayecto que los lleva irremisiblemente a los profundos abismos de la corrupción, hacia los que van siendo empujados por sus semejantes. En las dos obras se abre una intranquilizadora reflexión sobre el mundo de hoy.

El tema de la extranjería y el calvario que ha de recorrer el extranjero pobre en lo que él creía la “tierra prometida” está tratado en nuestros días por distintos autores. En la década de los noventa consigue su mayor éxito Ignacio del Moral con *La mirada del hombre oscuro* (1992). Un veterano como Fernando Martín Iniesta se hace eco de esta conflictiva situación social en *La falsa muerte de Jaro el negro* (1997); Encarna de las Heras publica en 1994 *La orilla rica*; y en 1995 aparece *Sudaca*, de Miguel Murillo. Con muy diversas estéticas, estos textos y muchos otros poseen en común la figura de un personaje central que tras haber recorrido un duro camino en pos de una vida más digna y libre, sufre la frustración de chocar con un entorno hostil que lo conduce a la peor de las existencias, cuando no a la muerte¹⁷.

Otra parcela de la indigencia corresponde al entorno chabolístico del subproletariado que, desde principios de siglo ha dado en constituir el cinturón de pobreza de las grandes ciudades a donde acudían los campesinos atraídos, como ahora los inmigrantes, por una falsa idea de las posibilidades de la gran ciudad. Estos ambientes han sido muchas veces reflejados por nuestra mejor narrativa. De este submundo procedían *Los quinquis de Madriz* (1982), de José María Rodríguez Méndez, y sus seres tuvieron digna presencia en los escenarios españoles de 1985 con el estreno de *La taberna fantástica* de Alfonso Sastre. Ambas, aunque estrenadas y editadas en el marco temporal que nos ocupa, proceden de finales de los sesenta; no ocurre así con otra de las piezas de Rodríguez Méndez, *La marca de fuego*, durísimo drama donde el dramaturgo ha trazado, a partir de la anécdota particular de unos seres envilecidos hasta extremos impensables por las drogas y la manipulación del más fuerte, una segunda línea de alcance

16 Así caracteriza el dramaturgo a un grupo de indias pertenecientes al campamento arrasado por los españoles durante la campaña americana en la que se produjo el rescate de Álvarez Núñez, en su obra *Nafragios de Alvar Núñez o la herida del otro*. A lo largo de toda la trama de esta pieza, Sanchis conjuga la revisión de los hechos de la conquista con la referencia al tema de la *otredad*, generador de actitudes marginadoras y xenófobas. Las indias de esta pieza, como todos los elementos del drama, comparten tiempo y espacio pasados, presentes y futuros para mostrar la imperecedera imagen de la víctima de los privilegiados. De esta forma, el teatro de tema histórico de los últimos años se une a la temática de esas otras historias del presente.

17 De 1969 era *Un solo de saxofón*, de Carlos Muñiz, en la que también se trata de intolerancia y abuso de poder en la persona de un hombre de raza negra, pero a diferencia de las actuales propuestas dramáticas, la de Muñiz está localizada en el racismo norteamericano, no en la actualidad española.

colectivo en la que implica en las atrocidades individualmente cometidas a una sociedad y un sistema político corruptos que permiten los abusos.

Aún surge otra terrible novedad en las páginas de los libros o salta a la escena; se trata de la presencia en las calles de los jóvenes violentos, de comportamientos ultraderechistas, “los cabezas rapadas” que siembran el terror con sus agresiones. De ellos se ha ocupado la última dramaturgia española. Paloma Pedrero escribe, en 1995, *Cachorros de negro mirar*, donde presenta, en la intimidad de una tarde sin alicientes a dos de estos jóvenes y analiza el proceso de reconocimiento que lleva a cabo el más joven (“Cachorro”) al darse cuenta de la barbarie injustificada y enfermiza que guía las acciones de quien hasta ese momento fue su líder.

Lista negra, de Yolanda Pallín, estrenada en la primavera de 1997, es un testimonio escalofriante de esta parcela de la actual sociedad. Toca el mismo tema desde otra perspectiva; la joven autora enfrenta al público con las escenas más duras de violencia en la calle protagonizadas por estos individuos, pero también con la ceguera del entorno que los rodea, con la indefensión de las víctimas y con la utilización que el poder hace de los violentos. Ésta y otras muchas obras de los dramaturgos actuales dejan ver, a partir de sus miradas críticas y responsables, el lado oscuro de nuestro mundo.

El teatro, tema y problema

Jerónimo López Mozo (1997: 30), en su calidad de Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro, ponía de manifiesto, con total razón, al analizar el contenido de la orden ministerial (*BOE*, 7 de mayo de 1997) por la que se regulaban ayudas a la actividad teatral y circense, que esas ayudas “especiales” no tendrían que ser necesarias, que el teatro, como imagen que es de la sociedad, tendría que ser requerido por esta de tal forma que la criba se realizase desde el público hacia la escena, eliminada ya la tan difundida especie de que “en España no hay autores”.

La marginalidad padecida por los dramaturgos, frente a los cultivadores de otros géneros se puede advertir sólo con acercarse a los suplementos culturales de los diarios de mayor tirada, donde gozan de espacio fijo narrativa, poesía, ensayo y son frecuentes los comentarios sobre libros de memorias o guiones de cine pero en contadas ocasiones se reseña la literatura dramática. Jamás se dejaría pasar de largo en dichas secciones la aparición de una nueva novela o la edición de un poemario cuando los textos teatrales son sepultados en el silencio de la *no presencia*.

Tal situación de apartamiento y el consiguiente desprecio de sus autores ha generado en los últimos tiempos el tema del teatro y su situación, tratado, bien con el signo temporal del aquí y ahora, bien reflexionando sobre él desde otras épocas. Así, la voz de los dramaturgos se levanta en sus textos para hablar de lo que otros callan y mostrar de esa forma la injusta situación de inferioridad en la que viven ellos y sus obras.

Desean alertar sobre la injusticia que supone hablar del teatro como lo hiciera de sus *representantes* el indigno personaje de *La Saturna* de Domingo Miras, Pedro Quintanar, al avistar la carreta de los cómicos:

A la corte va también esa canalla. [...] Hablo de todos los de su oficio. Gente deshonesto y maliciosa, haragana y embustera, amontonada en caminos y posadas, y sin más ley que sus pésimas costumbres. Rufianes los unos, putas las otras, y todos igualmente desvergonzados y bellacos, por no decir herejes. [...] ¡Mala peste para ellos! Gustar del teatro y gustar del pecado todo es uno. Sólo por eso, ya habría para limpiar a España de toda esta caterva de cómicos, y recitantes, mandando a galeras los que no fuesen quemados¹⁸.

En 1980 Sanchis Sinisterra recrea en *Ñaque, o de piojos y actores* a los personajes (Ríos y Solano) de *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, que hablan del teatro menor de los siglos áureos; sin embargo, la revisión del pasado no es el único objetivo de la pieza. Al cuestionarse desde la escena la condición y vida desastrosa de tales actores y de tal teatro, se está colocando ante el público un espejo que refleja la realidad presente, y no sólo de los actores sino la del autor, la del conjunto de todo el hecho teatral en una sociedad que lo margina y lo olvida. Como una reflexión sobre el teatro puede leerse, en una primera instancia, *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra, dimensión que también poseía *¡Ay, Carmela!* y todas las piecitas que componen *Pervertimento*.

La polémica sobre la función del autor teatral en una sociedad que le niega la existencia se hace más amarga al avanzar el tiempo y al irse cubriendo los plazos de la espera. Las revistas especializadas en temas teatrales convocan a las autoras y a los autores a mesas redondas y debates sobre el lugar y la función que ocupan en esta sociedad. Carmen Resino recibe, en 1994, el Premio Ciudad de Alcorcón por *La recepción*, una obra que habla precisamente sobre el presente y el futuro de los autores de teatro. La autora realiza una profunda reflexión sobre los problemas que en la actualidad amenazan al género y a sus creadores. La pieza está construida a caballo entre la realidad del teatro y el simbolismo que emana del marco espacio-temporal y los objetos y elementos que juegan un papel en la historia y la escena. El ambiente es kafkiano y los personajes, seis autores de teatro, se ven inmersos en una situación y un espacio absurdos de los que únicamente se salvarán si se atreven a seguir adelante. Carmen Resino, que ya se había ocupado de seres teatrales en otras obras (*La bella Margarita, Auditorio*), dramatiza ahora lo que en la realidad ella misma está viviendo y da forma literaria a los materiales extraídos de sus vivencias como dramaturga.

Tras este panorama, podemos afirmar con José María Rodríguez Méndez:

18 El texto pertenece al Cuadro IV de la obra; en el VII, unos guardias conducen enjaulado para ajusticiarlo a un Preso, llamado don Juan, natural de Sevilla cuyo delito es el haber robado a una monja. El simbolismo es fácil de establecer entre este preso (cuyo parentesco con el don Juan es tan evidente) y la situación del teatro (Serrano 1997). De esta obra he preparado una edición actualmente en prensa en la editorial Ñaque de Ciudad Real.

A pesar de los que niegan que existe una “dramaturgia” [...] que exprese los problemas de nuestro tiempo, ni que tenga un valor fundamental, el hecho es que sí existe. [...] Estos productos nacidos en la libertad y la soledad, aunque se dirijan a la muchedumbre del público y no llegen a él, por imperativo del poder, lo cierto es que alcanzarán algún día la madurez y constituirán ejemplos claros de honestidad y de libertad (1988: 122-123).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, Andrés (1987), “El teatro”, en *Letras Españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 147-167.
- Aznar Soler, Manuel (1996), “Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)”, en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)* Sam Cugat del Vallès, Cop d’Idees-CITEC, pp. 9-16.
- Cabal, Fermín (1994), *La situación del teatro en España*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Centeno, Enrique (1996), *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE.
- Gabriele, John P.-Leonard, Candyce (1996), *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos.
- Gabriele, John P.-Leonard, Candyce (1996a), *Teatro de la España demócrata: Los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- Hormigón, Juan Antonio, dir. (1996 y 1997), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)* I y II, Madrid, Asociación de Directores de Escena
- Luna, A. J. (1997), “Cabezas huecas, cristales rotos”, *ABC del Ocio*, 22 de mayo, p. 23.
- Miralles, Alberto (1979), “¡Es la guerra, más madera!””, *Pipirijaina* 10, pp. 12-24.
- Miralles, Alberto (1980), “La peripecia del desencanto en el teatro español: la culpa es de todos y de ninguno”, *Estreno* VI, 2, pp. 7-10.
- Miralles, Alberto (1986), “El nuevo teatro español ha muerto ¡mueran sus asesinos!””, *Estreno* XII, 2, pp. 21-24.
- Miras, Domingo (1983), “Sobre Riaza y la sustitución”, prólogo a Luis Riaza, *Antígona... ¡cerda! Mazurca. Epílogo*, Madrid, La Avispa, pp. 5-17.
- Miras, Domingo (1993), Entrevista de Virtudes Serrano, *Primer Acto* 247, enero-febrero, pp. 13-22.

- Nieva de la Paz, Pilar (1993), *Autoras Dramáticas Españolas entre 1918 y 1936 (Texto y Representación)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Oliva, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- O'Connor, Patricia W. (1994), "Mujeres de aquí y de allí" en John P. Gabriele, ed., *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert-Madrid, Iberoamericana, pp. 158-169.
- Paco, Mariano de (1995) "El teatro histórico de Carmen Resino", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20, 3, pp. 303-314.
- Paco, Mariano de (1996), "El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española", en M^a Francisca Vilches de Frutos-Dru Dougherty, eds. (1996), *Teatro, Sociedad y Política en la España del Siglo XX*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, pp. 271-283.
- Paco, Mariano de (1997), "La huella de Buero Vallejo en el teatro español contemporáneo", en prensa en las Actas del Simposio "Entre Actos: Diálogo sobre el teatro español entre siglos", celebrado en la Universidad del Estado de Pennsylvania en septiembre de 1997.
- Pallín, Yolanda (1997), "Tiempo para la complicidad con Yolanda Pallín", entrevista de Margarita Reiz, *Primer Acto* 267, pp. 52-54.
- Pedrero, Paloma (1986), "Nuevos autores españoles", debate recogido por J. P.Herráiz, *Primer Acto* 212, pp. 60-72.
- Pedrero, Paloma (1996), "Pienso en Buero", *Montearabí* 23 (Homenaje a Antonio Buero Vallejo), pp. 81-86.
- Pörlt, Klaus, ed. (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Niemeyer.
- Ragué-Arias, María-José (1996), *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* Barcelona, Ariel.
- Rodríguez Méndez, José María (1988), "El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva", en Samuel Amell y Salvador García Castañeda, eds., *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, pp. 115-123.
- Rodríguez Méndez, José María (1993), *Los despojos del teatro*, Madrid, La Avispa.
- Romero, Concha (1985), "Coloquio de la sesión quinta", en AA.VV., *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Ruiz Ramón, Francisco (1974) "Prolegómenos a un estudio del nuevo t[eatro] español", *Primer Acto* 173, pp. 4-9.

- Ruiz Ramón, Francisco (1988), “Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985)” en Samuel Amell-Salvador García Castañeda, eds., *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, pp. 103-113.
- Sanchis Sinisterra, José (1993), *Los figurantes*, Madrid, SGAE.
- Sanchis Sinisterra, José (1996), “¿Todavía teatro político?”, introducción a *El cerco de Leningrado. Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos, pp. 5-6.
- Sastre, Alfonso (1990), *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Bilbao, Hiru.
- Serrano, Virtudes (1991), *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad.
- Serrano, Virtudes (1994), “Las otras voces del teatro español: Carmen Resino”, *España Contemporánea* VII, 2, pp. 27-48.
- Serrano, Virtudes (1994a), “Hacia una dramaturgia femenina”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, 3, pp. 343-364.
- Serrano, Virtudes (1995), “Poder frente a libertad. El teatro de Domingo Miras”, en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck, eds., *Teatro Español Contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, pp. 293-316.
- Serrano, Virtudes (1996), “Las ‘nuevas mujeres’ del teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Montearabí* 23 (Homenaje a Antonio Buero Vallejo), pp. 95-104.
- Serrano, Virtudes (1996a), “Alfonso Sastre, una nueva etapa”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 1, pp. 63-68.
- Serrano, Virtudes (1997), “El teatro como tema y estructura en la obra de Domingo Miras”, *Montearabí* 24-25, pp. 181-195.
- Toro, Alfonso de-Floek, Wilfried, eds. (1995), *Teatro Español Contemporáneo. Autores y Tendencias*, Kassel, Reichenberger.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca-Dougherty, Dru, eds. (1996), *Teatro, Sociedad y Política en la España del Siglo XX*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20.
- Wellwarth, George E. (1978), *Spanish Underground Drama. Teatro Español Underground*, Madrid, Villalar.
- Zatlin, Phyllis (1988), “El (meta)teatralismo de los nuevos realistas” en Samuel Amell-Salvador García Castañeda, eds., *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, pp. 125-131.