

## **TEMA 10 . El teatro español desde la posguerra hasta la actualidad.**



- 1. Tendencias del teatro de posguerra.**
- 2. El teatro del exilio.**
- 3. El drama burgués.**
- 4. Teatro de humor.**
- 5. El teatro realista y comprometido.**
- 6. El teatro experimental.**
  - 6.1. Dos autores representativos: Nieva y Arrabal.**
- 7. El teatro en libertad: evolución y tendencias principales.**
- 8. El teatro de autor**
- 9. Experimentación y creación colectiva.**

## 1. Tendencias del teatro de posguerra.

Al acabar la Guerra Civil habían muerto los dos dramaturgos más importantes del primer tercio de siglo: Valle-Inclán y García Lorca; marcharon al exilio figuras consagradas -Jacinto Grau, Alejandro Casona- y escritores que desde otros géneros literarios habían desembarcado con éxito en la escena, como Max Aub, Pedro Salinas y Rafael Alberti. Como consecuencia de ello, la escena española inicia un proceso de recuperación, vigilada de cerca por la censura que siempre se ha ocupado con especial celo del fenómeno teatral por su singular capacidad comunicativa.

Surge así el conjunto de tendencias que analizaremos a continuación, tras efectuar una breve referencia al teatro del exilio: el drama burgués, el teatro de humor, el teatro realista y comprometido y el teatro experimental.

### Fragmento del artículo de Jerónimo López Mozo sobre Noche de guerra en el Museo del Prado

El asunto de su nuevo texto lo encontró en sus propias vivencias, en concreto en un episodio que tuvo lugar durante los primeros meses de la Guerra Civil y que vivió de cerca. Cuando se iniciaron los bombardeos sobre Madrid, el Gobierno de la República tomó la decisión de trasladar los cuadros del Museo del Prado a los sótanos para evitar su destrucción y, cuando los ataques aéreos se intensificaron, considerando que aquel refugio no era seguro, acordó evacuar a Valencia las pinturas más importantes. Alberti tuvo ocasión de visitar la pinacoteca en aquel estado y lo que vio le llevó a publicar en *El Mono Azul*, un largo artículo que podemos considerar el germen de *Noche de guerra en el Museo del Prado*. He aquí algunos fragmentos de su escrito:

Un atardecer de noviembre de 1936 fui al Museo del Prado. [...] Una linterna de minero me iluminó en redondo los escalones de una de las escalerillas temerosas que bajan a los sótanos. [...] Yo iba con María Teresa León. Poco a poco, dos milicianos fueron tomando cuerpo en lo oscuro. [...] La lámpara minera alumbró una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro. Del revés, y unos sobre otros, fueron apareciendo los cuadros en anchas filas apoyadas sobre los muros. Al azar, y como quien abre las páginas de un libro, metí la luz entre los lienzos. Uno era *La Emperatriz de Portugal*, de Tiziano; el otro no se veía. Un trallazo de frío me recorrió la espalda al ir adivinando, al ir surgiendo de aquella fría sombra, amontonados, pero con

ese orden especial que les dio la prisa, cuatro siglos, los más grandes seguramente de la pintura universal.

[...] Todo el Museo del Prado había descendido a los sótanos para guarecerse de los bárbaros e incultos trimotores alemanes. [...] Más de cinco mil cuadros, centenares de obras maestras entre ellos, se veían allí como muertos de miedo, hombro con hombro, temblando en los rincones. Se me saltaron los ojos pensando en las salas desiertas, en la inmensa galería central despoblada. Quise subir, quise verlas. Presenciar el espectáculo terrible, único, insospechado, de una de las mejores pinacotecas del mundo desnudas, de pronto, sus paredes.

Alberti situó la acción de *Noche de guerra...* en la gran sala del Museo. En ella, reúne a los milicianos que custodian el edificio en vísperas del traslado de los cuadros y a numerosos personajes que están retratados en ellos y cobran vida para la ocasión. Algunos han salido de cuadros de Tiziano, Velázquez y Fra Angélico. Otros, de las pinturas, dibujos y aguafuertes de Goya. Forman parte estos últimos de la legión de españoles anónimos que se opusieron en 1808 a la ocupación francesa y Alberti, al resucitarlos, los convirtió en combatientes republicanos en la guerra que, en ese momento, asolaba España. De ese modo, coincidían en un mismo escenario hechos que tuvieron lugar en épocas muy distantes, pero que, al fundirse en lo que el autor definió como aguafuerte -aguafuerte escénico, cabría decir-, convierten la obra en un homenaje al heroísmo mostrado a lo largo de la Historia por el pueblo llano español<sup>27</sup>. Antes de seguir adelante, conviene decir que, en su primera versión, la obra tenía un único acto. Fue Bertolt Brecht quien le animó a añadir el prólogo<sup>28</sup>, que se incluyó en la edición de Losange, de 1956, primera que vio la luz<sup>29</sup>. El escritor alemán argumentó que, siendo probable que la obra fuera vista por un público poco o nada informado sobre los antecedentes de la obra y sobre las características e importancia del Museo, era necesario aclarárselos previamente para conseguir que fuera teatralmente eficaz<sup>30</sup>. Siguiendo el consejo, Alberti redactó el prólogo, en el que, ante un gran telón blanco en el que aparecía, dibujada con gruesos trazos, la sala central del Museo, comparecía el propio autor dando cuenta de su relación con aquella Casa de la Pintura y de los sucesos que en ella tuvieron lugar en el lejano año de 1936. Si con vistas a su posible representación en el Berliner Ensemble, Brecht pretendía que el prólogo cumpliera alguna función didáctica, satisfaciendo así una de las exigencias del teatro épico, el resultado fue otro. No sabemos qué valoración hizo Brecht de aquellas páginas, en el caso de que llegara a leerlas. Sin embargo, hay que reconocer que la obra de Alberti ganó con su incorporación.

## 2. El teatro del exilio.

Entre los autores dramáticos exiliados -al igual que entre los novelistas- se registra una amplia variedad de fórmulas y estilos, cuyo factor común sería el permanente recuerdo de España, de cuya realidad social, sin embargo, cada vez se encontraban más alejados, lo cual se refleja a menudo en sus obras.

Cabe distinguir cuatro corrientes principales:

-**Teatro político.** Heredero en cierto modo del esperpento valleinclanesco, está representado por **Rafael Alberti**, quien con ***El adefesio*** elabora una fábula acerca de la tiranía, inspirada en *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca. Su título ***Noche de guerra en el Museo del Prado*** está considerado uno de los dramas mejor escrito sobre la Guerra Civil.

-**Teatro realista.** Evoluciona desde el vanguardismo a un cierto compromiso social; destacan dos obras de **Max Aub**: *La vida conyugal*, donde se plantea la relación de los intelectuales con la dictadura de Primo de Rivera; ***San Juan*** escenifica la persecución de los judíos por parte de los nazis, que fue conocida de forma muy directa por el propio autor.

-**Teatro existencialista o intelectual.** Se plantean cuestiones intemporales, como la felicidad, el amor o la muerte. Su principal representante fue el gran poeta **Pedro Salinas**: en las que él llamó las *piezas rosas* desarrolla la búsqueda del amor como supremo destino del ser humano; en las *piezas satíricas* defiende en tono poético y levemente irónico la importancia del individuo frente a cualquier tipo de imposición.

-**Teatro poético o simbolista.** Cuenta con la principal figura de la dramaturgia transterrada: el asturiano **Alejandro Casona** (1903-1965), cuyo regreso a España en 1962 constituyó uno de los grandes acontecimientos literarios de aquellos años.

Por edad, relación personal e influencias literarias. Casona pertenece a la generación del 27. En compañía de Lorca – con quien trabajó en los grupos dramáticos de la Misiones Pedagógicas– trató de favorecer la renovación de la escena española, dominada entonces por un teatro comercial de calidad discreta. Antes de la guerra ya obtuvo el reconocimiento general con títulos como **Nuestra Natacha** (1936), expresión de sus innovadoras ideas educativas. Posteriormente escribe un teatro poético en prosa basado en una actitud amable e idealizadora de la vida, que tiende a resolver los conflictos y a eliminar los aspectos más duros de la realidad.

### **Resumen y sinopsis de Nuestra Natacha de Alejandro Casona**

Entre una serie de estudiantes, la mayor parte de ellos serios, trabajadores y comprometidos (menos Lalo, cuya única ambición es no aprobar nunca y gozar de la vida de la universidad), aparece Natalia Valdés, Natacha, la primera mujer doctora en Pedagogía de España. Oculta su historia a su compañeros: huérfana y abandonada, educada en un reformatorio, sólo la adopción por Don Santiago, el rector de la Universidad, le ha salvado de aquel lugar que recuerda con horror. Sandoval, un médico, viene a ofrecerle la dirección del Reformatorio de las Damas Azules, precisamente el mismo en el que ella estuvo. Natacha acepta con la ilusión de conseguir transformar aquella cárcel en un sitio de alegría. Mientras, Lalo le ha declarado amor, pero ella le reprende, con cariño, por su irresponsabilidad y le recomienda que se enfrente a la vida...

### 3. El drama burgués.

La influencia de Benavente y de su alta comedia se proyectó con fuerza durante la posguerra en una serie de autores cercanos al Régimen, desde el que se veía con buenos ojos este teatro de evasión que apenas se hacía eco de los grandes problemas que afectaban a la sociedad española.

Se trataba de obras protagonizadas por personajes pertenecientes a la alta burguesía; ambientadas en espacios elegantes –salones, bibliotecas domésticas, comedores- que sirven de marco a conflictos pretendidamente trascendentes, desarrollados con evidente habilidad técnica: adulterios, enfrentamientos generacionales, nostalgia del pasado, ruina familiar. Predomina el final feliz, que encierra casi siempre una lección moral para el espectador.

**Es un teatro amable, divertido e ingenioso que pretende hacer pasar el rato al espectador y no molestarle demasiado en su crítica de las costumbres. No hay crítica política ni social expresa, solo se censuran costumbres y vicios morales de las clases acomodadas (media y alta burguesía).**

Presenta una **preocupación por la obra bien hecha**: diálogos elaborados, lenguaje literario y hábil construcción de la trama (del argumento de la obra dramática). Los **autores son auténticos dominadores del arte escénico**, pero no ponen su talento en la creación de un teatro de valor artístico sino que **se centran en lo comercial y el gusto del público burgués**. Se la conoce también como **comedia de salón** porque habitualmente el escenario representa el salón de familias acomodadas.

#### **Autores y obras destacadas:**

Entre los principales autores que lo cultivan con éxito destacan **José María Pemán, José Ignacio Luca de Tena, Víctor Ruiz Iriarte. José López Rubio, Claudio de la Torre, Alfonso Paso y Joaquín Calvo Sotelo**. Y *Celos del aire*, de J. López Rubio; *Juicio a un sinvergüenza*, de Alfonso Paso; *Dos mujeres a las nueve*, de J.I. Luca de Tena; *Una muchachita de Valladolid*, de J. Calvo Sotelo y

*La vida privada de mamá*, de Ruiz Iriarte son algunos de los títulos más conocidos

#### 4. Teatro de humor.

Otra modalidad dramática que contribuyó a mantener la escena española alejada de las cuestiones reales fue la comedia, cuya figura más celebrada era **Alfonso Paso** (1926-1978), autor de tal fecundidad que en los años sesenta llegó a reunir al mismo tiempo seis títulos en la cartelera madrileña. Otros cultivadores de este tipo de comicidad amable, evasiva e intrascendente –aunque no exenta de ingenio- fueron Víctor Ruiz Iriarte y Juan José Alonso Millán.

Frente a esta tendencia que en cierto modo continúa el teatro de humor anterior a la guerra civil, se va imponiendo poco a poco una **comicidad radicalmente innovadora**, representada por dos figuras eminentes: Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

-Enrique **Jardiel Poncela** (1901-1952) en 1936 rompió con el humor convencional estrenando **Cuatro corazones con freno y marcha atrás**, obra que se adentra por los terrenos de lo absurdo e inverosímil, al escenificar la peripecia de un grupo de personajes que, a medida que pasa el tiempo, en vez de envejecer, rejuvenecen. A partir de entonces, su escritura dramática sigue los postulados que el mismo anunciaba en el preámbulo de la obra citada:

*Sólo lo inverosímil me atrae y subyuga; de tal suerte, que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y contrapeso, y con repugnancia.*

De esta forma, concibe Jardiel una serie de obras, en cierto modo precursoras del teatro del absurdo que años después se desarrollaría en Francia, en las que planteamientos disparatados, con situaciones humorísticas de extraordinaria originalidad, se ven limitados por desenlaces en los que todo vuelve a la normalidad, rindiendo así tributo a los gustos convencionales del público. Citemos títulos como **Eloísa está debajo de un almendro**, **Los**

*ladrones somos gente honrada o Los tigres escondidos en la alcoba.*

(Entre tanto, Bremón se ha ocupado de cerrar cuidadosamente las puertas del foro y de la derecha.)

HORTENSIA.—¿Qué hace usted, Ceferino? ¿Son necesarias tantas precauciones?

RICARDO.—Ya lo creo que son necesarias.

BREMÓN.—Es imprescindible cerrar las puertas y meter unas bolitas de papel en las cerraduras.

HORTENSIA.—¿Usted cree?

BREMÓN.—¿Que si lo creo? Fíjese...

(Abre bruscamente la puerta del foro y caen en escena, formando un montón confuso, Luisa, Adela, Catalina, Juana, María y José, que se hallaban detrás de la puerta escuchando.)

TODOS.—¡Aaaaaay!...

JOSÉ.—¡Arrea!

(Se levantan muy avergonzados, tropezando unos con otros, y se van, cerrando la puerta, por el foro.)

BREMÓN.—Ya lo ha visto usted. Y el asunto es tan importante que una indiscreción podría sernos fatal. Lo que aquí hablemos hoy no debe salir jamás de entre nosotros porque si lo divulgamos la Humanidad entera se nos echaría encima.

HORTENSIA.—¿La Humanidad entera?

RICARDO.—La Humanidad entera y algunos habitantes de Marte. ¡Lo que ha inventado este genio!

HORTENSIA.—Yo he llegado a suponer si se tratará de la fabricación del oro.

RICARDO.—¿Has oído? La fabricación del oro... ¡Ja, ja, ja!  
(Se ríen como locos.)

VALENTINA.—(Aparte, a Hortensia.) ¡Ay, me dan miedo!

HORTENSIA.—Entereza, hija mía.

BREMÓN.—No lo adivinarán ustedes nunca... Van a saberlo por mí mismo.

LAS DOS.—¿A ver? ¿A ver?

RICARDO.—Sentaos, sentaos; no sea que os caigáis al suelo al saberlo... Su descubrimiento significa la solución de nuestros



problemas.

BREMÓN.—Justamente, y esa solución es el tiempo...

LAS DOS.—¿El tiempo?

BREMÓN.—El tiempo. ¿Qué hace falta para que Ricardo entre en posesión de los ocho millones de reales de su tío Roberto? ¿Que pasen sesenta años? Pues se dejan pasar los sesenta años. Ricardo cobra, se casan ustedes y tan contentos ...

HORTENSIA.—¡Pero, Ceferino!...

VALENTINA.—¡Pero, Bremón!...

BREMÓN.—¿Qué tiene que suceder para que la ley autorice a usted a casarse? ¿Que pasen treinta años de la desaparición de su marido? Pues dejamos pasar esos treinta y la ley autoriza, y en paz...

RICARDO.—Eso es..., eso es... ¡Qué hombre más grande!...

HORTENSIA.—(Aparte, a Valentina.) Hija mía, yo creo que se han vuelto locos...

VALENTINA.—Tengo miedo... Debíamos llamar a las criadas.

BREMÓN.—Ahora se creerán que estamos locos.

RICARDO.—Sí. ¡Se lo creen, se lo creen!... ¡Mírales las caras!... ¡Se lo creen!... ¡Ja, ja!...

BREMÓN.—¡Qué gracia! Nosotros locos... ¡Ja, ja!

RICARDO.—¡Ja, ja!... ¡Qué risa!...

BREMÓN.—Bueno, es natural. Eso mismo decía la gente, al principio, de Franklin y de Copérnico.

RICARDO.—Y de Stephenson...

BREMÓN.—Y de Newton y de Galileo.

VALENTINA.—Vamos a llamar.

-**Miguel Mihura** (1905-1979) fue, aun antes que Jardiel, el verdadero precursor de la renovación humorística, pues en 1932 había escrito una de las obras maestras del teatro español contemporáneo: *Tres sombreros de copa*. La obra, sin embargo, no llegó a estrenarse hasta casi veinte años después , y todavía entonces llamó la atención por la frescura de su humorismo crítico, desenfadado y renovador, que había encontrado también importante vehículo de expresión de revistas fundadas por el propio Mihura, como *La ametralladora* o *La codorniz*, enormemente populares durante el franquismo.

Mihura y Jardiel orientan el teatro cómico hacia la superación de los recursos castizos y costumbristas en aras de un **sentido del humor de carácter universal**, cosmopolita, basado en la creación de situaciones absurdas, diálogos cargados de ingenio, finales un tanto ambiguos, que obligan al espectador a tomar una actitud reflexiva. En esta línea se mueven otros interesantes comediógrafos, que constituyen lo que se ha dado en llamar “la otra generación del 27”: **Edgar Neville, autor de una obra maestra, *El baile*; José López Rubio, *Celos del aire*, y Antonio de Lara, *Tono*, dibujante y colaborador con Mihura en títulos tan divertidos como *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*.**

### *Tres sombreros de copa*

El autor conjuga el teatro de humor con un toque vanguardista. Su originalidad reside en el lenguaje, el humor disparatado y las situaciones insólitas. Mihura satiriza la rutina y la mediocridad de la burguesía de provincias.

Dionisio, el protagonista, es un joven sin personalidad que la noche antes de su boda entra en contacto con un grupo de actores de un teatro de variedades, entre los que se encuentra Paula, una joven e ingenua bailarina que representa el anhelo de libertad.

Dionisio tiene que decidir entre la libertad que le brinda Paula y la vida acomodada y mediocre que le traerá el matrimonio con su prometida. La fuerza dramática de la obra reside precisamente en el enfrentamiento de estas dos visiones de la vida.

Tres sombreros de copa

DIONISIO. ¡Paula! ¡Yo no me quiero casar! ¡Vámonos juntos a Chicago...!

DON ROSARIO. (*Dentro.*) ¡Don Dionisio! ¡Don Dionisio...!

DIONISIO. ¡Escóndete...! ¡Es don Rosario! ¡No debe verte en mi cuarto!

(*PAULA se esconde tras el biombo<sup>1</sup>.*)

DON ROSARIO. (*Entrando.*) ¡Ya está el coche esperándole! ¡Salga pronto, don Dionisio! ¡Es una carroza blanca con dos lacayos<sup>2</sup>! [...]

DIONISIO. (*Mirando hacia el biombo, sin querer marcharse.*) Sí..., ahora voy...

DON ROSARIO. ¡No! ¡No! Delante de mí [...].

DIONISIO. (*Sin dejar de mirar al biombo.*) Es que... (*PAULA saca una mano por encima del biombo, como despidiéndose de él.*) ¡Adiós...!

DON ROSARIO. (*Cogiéndole de las solapas del chaqué y llevándose lo tras él.*) ¡Viva el amor y las flores, capullito de azucena!

(*Y ondea la bandera. DIONISIO vuelve a despedirse con la mano. Y también PAULA. Y DON ROSARIO y DIONISIO desaparecen por el foro<sup>3</sup>. PAULA sale de su escondite. Se acerca a la puerta del foro y mira. Luego corre hacia el balcón y vuelve a mirar a través de los cristales. La trompeta de DON ROSARIO sigue sonando, más lejos cada vez, interpretando una bonita marcha militar. PAULA saluda tras los cristales con la mano. Después se vuelve. Ve los tres sombreros de copa y los coge... Y de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los sombreros al aire y lanza el alegre*

*grito de la pista: "¡Hoop!" Sonríe, saluda y cae el telón.)*

Miguel MIHURA: *Tres sombreros de copa* (adaptación). Ed. Vicens Vives, 2008.

.....

1. biombo: mampara que se utiliza para dividir espacios en una habitación.
2. lacayo: mozo que camina delante de la caballería en la que va su amo.
3. foro: parte del escenario que está al fondo y por la que suelen entrar los actores.

## 5. El teatro realista y comprometido.

Con el estreno en 1949 de **Historia de una escalera**, obra de un dramaturgo hasta entonces inédito –Antonio Buero Vallejo (1916-2000)-, se abre camino la modalidad dramática más representativa de los años cincuenta: **el teatro realista** centrado en el compromiso político y la denuncia social, cuya presencia en los escenarios será escasa a causa de sus habituales problemas con la censura.

### POSIBILISMO E IMPOSIBILISMO

Sobre el alcance y finalidad esencial de este teatro polemizaron sus **dos principales representantes** – Buero Vallejo y Alfonso Sastre (1926) – en un debate esencial para entender no sólo la situación de la escena española en estos años, sino también la función del intelectual en un régimen intolerante. **Para Sastre**, partiendo de un teatro de agitación social, abiertamente enfrentado al Poder, el dramaturgo debe poner la finalidad política por encima de la artística:

Precisamente, la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo. El estímulo de esta transformación, en el orden social, corresponde a un arte que desde ahora podríamos llamar “de urgencia”. Queda dicho que todo arte vivo, en un sentido amplio, es justiciero; este arte que llamamos “de

urgencia” es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico.

Frente al teatro de la ruptura, **Antonio Buero Vallejo** defiende **un teatro de lo posible**: el autor debe acatar ciertas normas del sistema social, así como determinadas imposiciones de la censura, para que sus obras puedan subir a los escenarios y, desde allí, ejercitar la lucha contra la injusticia.

El teatro de Buero Vallejo se divide en tres etapas, todas con un tema común: la tragedia del individuo. Sus dramas están llenos de seres humanos que luchan, protestan o se rebelan, junto a otros que se resignan ante las situaciones injustas para poder realizarse en la vida.

- 1.<sup>a</sup> etapa. Sus primeras obras tienen como tema central la realidad contemporánea. La acción se sitúa en un tiempo real y en un espacio escénico realista, como *Historia de una escalera*, que ganó en 1949 el Premio Lope de Vega.
- 2.<sup>a</sup> etapa. En esta etapa, Buero se centra en el tema histórico, como en *Un soñador para un pueblo* (1958), sobre la figura de Esquilache, o *Las Meninas* (1960), protagonizada por Velázquez. El pasado le sirve al autor para reflexionar sobre el presente.

Buero introduce la discontinuidad temporal y sitúa la acción en lugares escénicos abstractos. Al final de esta etapa escribe *El tragaluz* (1967), en la que introduce personajes que actúan como narradores y que interrumpen y comentan los hechos.

- 3.<sup>a</sup> etapa. Posteriormente, Buero Vallejo escribió una serie de obras en las que la acción llega al espectador a través de la visión subjetiva de uno de los personajes, que, además, padece alguna limitación física o psíquica. El espectador no ve la realidad, sino la versión que de ella tiene el protagonista.

Por ejemplo, en *El sueño de la razón* (1970), centrada en la figura de Goya, Buero hace vivir al público la sordera del célebre pintor, o en *La fundación* (1974), el público cree con Tomás, mentalmente trastornado, que una celda en la que esperan varios

presos políticos condenados a muerte es un lujoso centro de investigación.

Sus personajes encarnan dos formas de entender la vida: el hombre de acción, integrado en la sociedad y a veces carente de escrúpulos, frente a la persona angustiada y dubitativa que sueña con la libertad y la perfección. Sin embargo, ninguno de los dos es puro, ambos poseen virtudes y defectos; son, al mismo tiempo, inocentes y culpables.

*Cuando yo critico el “imposibilismo” y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propongo la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no solo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, “en situación”; lo más arriesgado posible, pero no temerario. Recomendando, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro “imposible”.*

A la zaga de los dos autores mencionados surgió en la segunda mitad de los años cincuenta la llamada **generación realista**, integrada por **Lauro Olmo, José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez**. Los rasgos que definen su teatro –marcado casi siempre por un tono pesimista, amargo y desesperanzado- pueden sintetizarse así:

-**Temas** ceñidos a una realidad muy concreta: la angustia de unos opositores (Los inocentes de la Moncloa, de Rodríguez Méndez); la emigración (La camisa de Lauro Olmo); la intolerancia en el medio rural (Los salvajes en Puente San Gil, de Martín Recuerda); la rebeldía de un empleado ante el deshumanizado trabajo burocrático (El tintero, de Carlos Muñiz).

-**Personajes** sin complejidad psicológica, a los que se ve, sobre todo, como representantes de un sector social o víctimas de un situación injusta concreta.

-**Lenguaje sencillo**, directo, violento en ocasiones, con abundante presencia de giros coloquiales.

El carácter combativo de estas obras ocasionó inmediatos enfrentamientos con la censura, por lo que muy pocas de ellas alcanzaron continuidad en los escenarios comerciales.

### Un soñador para un pueblo

El 10 de marzo de 1766 se publicó el bando que obligaba a los madrileños a recortar las capas y las alas del sombrero con el fin de impedir el ocultamiento de delincuentes.

El 23 de marzo, el pueblo se amotinó canalizando su ira hacia el ministro Esquilache y exigiendo al rey su destitución.

Esquilache tuvo que abandonar España y partir rumbo a Nápoles.

CIEGO. El Gran Piscator Salmantino... (*Se detiene en el centro de la escena.*)

ESQUILACHE. ¿Lo oyes?

ENSENADA. ¿El qué?

CIEGO. (*Reanuda su marcha.*) ... con todo lo que sucederá en este año de gracia de 1766... (*Sale, lento, por la segunda izquierda.*)

ESQUILACHE. (*Pensativo.*) ¿Has ojeado el Piscator de Salamanca? Ese calendario que escribe Torres Villarroel.

ENSENADA. (*Suspira.*) ¡Por Dios santo, Leopoldo! Basta de disimulos.

ESQUILACHE. (*Débil.*) No era disimulo... Es que, a veces, me preocupan cosas muy pequeñas... Soy un aprensivo. (*Se pasa la mano por la frente.*) Por cierto, que algo se me ha olvidado... Era algo pendiente con el mayordomo.

ENSENADA. (*Frío.*) ¿Qué te ha dicho el rey?

ESQUILACHE. (*Lo mira.*) Siéntate. (*Con un suspiro de impaciencia, ENSENADA vuelve a sentarse. ESQUILACHE pasea,*

*irresoluto.*) Le he hablado a tu favor una vez más... y no ha dicho nada.

ENSENADA. ¿Cómo, nada? [...]

ESQUILACHE. Lo visitabas demasiado al volver del destierro... Tal vez supuso que te creías indispensable... Un par de veces que te pidió consejo estuviste reservado y acaso creyó que así procurabas tu vuelta al poder... En fin, no sé. Él nada ha dicho. (*Pausa. Sonríe y va a la mesa para abrir la cartera que trajo, de la que saca un par de documentos.*) En cambio, he conseguido otra cosa que tú mismo me sugeriste. (*Toma uno de los dos papeles y se acerca.*) Mira.

ENSENADA. (*Sin levantar la cabeza, con una resignada sonrisa.*) Capas y sombreros.

ESQUILACHE. *Ecco!* El bando que descubrirá las caras; el bando que evitará tanto crimen y tanta impunidad. Un buen tanto en la partida emprendida, ¿eh? Un poco más de higiene en los cuerpos y en las almas. Los madrileños parecerán al fin seres humanos, en lugar de fantasmones. [...]

ENSENADA. No se puede reformar de otro modo. Recuerda: "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo". El pueblo siempre es menor de edad.

ESQUILACHE. (*Lo mira con curiosidad.*) No me parece que les des su verdadero sentido a esas palabras... "Sin el pueblo", pero no porque sea siempre menor de edad, sino porque todavía es menor de edad.

ENSENADA. (*Sonríe.*) No irás lejos con esas ilusiones. Yo las perdí hace veinte años. ¿Es que han dado nunca la menor muestra de comprender? ¿Te agradecen siquiera lo que haces por ellos? Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos<sup>1</sup>, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce... Pues bien: te odian.

Antonio BUERO VALLEJO: *Un soñador para un pueblo* (adaptación),



ilustrado

por

Francisco Solé y Fuencisla del Amo. Ed. Vicens Vives, 2005.

.....1. montepío: depósito de diner

(Se abstrae. Se oye el ruido de un tren remoto, que arranca, pita y gana rápidamente velocidad. Su fragor crece y suena con fuerza durante unos segundos. Cuando se amortigua, El padre habla en el cuarto de estar. Poco después se extingue el ruido en una ilusoria lejanía.)

EL PADRE:(Exhibe un monigote que acaba de recortar.) Éste también puede subir.(Mario interrumpe su trabajo y lo mira.)

MARIO:¿A dónde?

EL PADRE: Al tren.

MARIO:¿A qué tren?

EL PADRE:(Señala al frente.) A ése.

MARIO: Eso es un tragaluz.

EL PADRE: Tú que sabes...(Hojea la revista.)

ENCARNA:(Desconcertada por el silencio de Vicente.) ¿No nos vamos?

(Abstraído, Vicente no contesta. Ella lo mira con curiosidad.)

MARIO:(Que no ha dejado de mirar a su padre.) Hoy vendrá Vicente.

EL PADRE:¿Qué Vicente?

MARIO:¿No tiene usted un hijo que se llama Vicente?

EL PADRE: Sí. El mayor. No sé si vive.

MARIO: Viene todos los meses.

EL PADRE :Y tú, ¿quién eres?

MARIO: Mario.

EL PADRE: ¿Tú te llamas como mi hijo?

MARIO: Soy su hijo.

EL PADRE: Mario era más pequeño.

MARIO: He crecido.

EL PADRE: Entonces subirás mejor.

MARIO: ¿A dónde?

EL PADRE: Al tren.

(Comienza a recortar otra figura. Mario lo mira, intrigado, y luego vuelve a su trabajo).

*El tragaluz*, Antonio Buero Vallejo

## 6. El teatro experimental.

A finales de los años sesenta aparece una serie de autores que huye voluntariamente del realismo, en un intento por conectar con la vanguardia escénica del mundo. En este sentido es preciso mencionar la influencia –más o menos explícita- de los grandes renovadores del teatro universal contemporáneo:

- **El teatro épico.** Identificado con el dramaturgo alemán Bertold Brecht (1898-1956), que mediante una serie de procedimientos de “distanciamiento” –presencia de un narrador en escena, interrupción de la trama con comentarios, sobreactuación caricaturesca de los actores- intenta que el espectador no se implique en la acción dramática y mantenga alerta toda su capacidad crítica, para percibir el mensaje revolucionario y fuertemente comprometido que el autor propone.
- **El teatro del absurdo.** Se incluyen aquí ciertos autores que escribieron en francés –Eugene Ionesco, Samuel Beckett- con la intención de plasmar en la escena la falta de sentido de la existencia humana, sometida a circunstancias inesperadas e inexplicables. Para ello ponen en escena obras sin argumento coherente, protagonizadas por personajes carentes de psicología, que hablan sin escucharse en medio de disparatados escenarios.
- **El teatro de la crueldad.** Tomó su nombre del director y escenógrafo francés Antonin Artaud (1896-1948), que intentó llevar a los escenarios algunos postulados del surrealismo. A través de la crueldad –presencia de lo violento, macabro o desagradable en la escena- se pretende sacudir al espectador, poniéndole en contacto con las realidades ocultas del inconsciente.
- **El teatro independiente.** En la segunda mitad del siglo surgen en Inglaterra y Estados Unidos distintos grupos dramáticos que pretenden romper con el mecanismo comercial del teatro –empresarios, locales, actores profesionales, autores consagrados- constituyendo una especie de cooperativa que controlan todo el proceso de creación, desde la elaboración del texto hasta la puesta en escena. Sus obras –lúdicas y populares- integran técnicas del circo, el mimo, la liturgia y el cabaret, en busca del espectáculo total.

Los grupos de teatro independiente proliferaron aquí en los últimos años de Franco, en general, por jóvenes universitarios críticos con la dictadura, algunos de ellos aún se mantienen en activo. Es el caso de los catalanes *Els Joglars* y *Els Comediants* o el grupo sevillano *La Cuadra*.

### 6.1. Dos autores representativos: Nieva y Arrabal.

Entre los dramaturgos vanguardistas españoles hay que citar dos nombres:

-**Francisco Nieva** (1929), escenógrafo, director y autor, ha sabido añadir a las influencias extranjeras un profundo conocimiento a la tradición literaria española (la picaresca, el entremés, el sainete y el esperpento) en obras de argumento delirante: *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia* o *Coronada y el toro*.

Sus obras se cimentan en raíces populares (tanto la selección de sus personajes como el lenguaje) e incorporan, en ocasiones, la música y el canto por influencia de la zarzuela y el género chico.

Nieva trata los mismos temas de denuncia que sus coetáneos realistas, pero lo hace desde nuevos planteamientos estéticos en los que se puede apreciar una gran influencia de las vanguardias y también del esperpento:

- Estructura la obra en una serie de cuadros o escenas de corta extensión que tienen un valor independiente del resto.
- Presenta personajes populares prototípicos que encarnan una idea o una pasión: el rey, la vieja celestina, frailes y monjas, duquesas y majas...
- Diseña un espacio escénico irreal, alegórico y onírico.
- Prefiere la farsa y la parodia con elementos grotescos y absurdos de tradición surrealista.
- Utiliza un lenguaje popular, a veces absurdo, en el que abundan frases hechas y refranes que producen sorpresa en el espectador.

Cabe destacar que su obra, de **gran originalidad**, no triunfó en los escenarios españoles hasta la llegada de la democracia y el fin de la censura.

## Producción teatral

El propio Nieva ha dividido su producción teatral en cuatro grupos:

- Teatro furioso. Es el que se rebela contra la España autoritaria: *Coronada y el toro* (1974).
- Teatro de farsa y calamidad. Es más metafísico y poético: *Malditas sean Coronada y sus hijas* (1968).
- Teatro de crónica y estampa. Es un teatro histórico y didáctico: *Sombra y quimera de Larra* (1976).
- Reóperas. Son obras con poco texto que permiten al director introducir elementos visuales como, por ejemplo, bailes, desfiles, efectos en la escenografía, etc.

### Malditas sean Coronada y sus hijas

La acción se sitúa en un bárbaro y anacrónico país donde reina Coronada.

En la primera parte de la obra, el espectador, a través de los ojos del forastero Silverio, descubre este extraño mundo: los cerdos están presentes en el decorado, en los sonidos y en algunos modos de expresión. En la segunda parte, situada ya en el palacio de Coronada, Silverio se casará con una de las mujeres de ese reino.

Nieva intenta comprender el misterio de la existencia humana rompiendo los convencionalismos y mostrando un mundo lleno de lógicas absurdas.

*(Allí están PRISCILA y AVEDELMA, dos criadas guapas pero un tanto bastas, planas y despatarradas. Cuando ríen imitan de forma natural, habitual, el balido de las cabras, el gruñido de los cerdos, el grito de algunas aves domésticas. Lo hacen burlonamente, claro está, pero se ve que todo ello es consecuencia de una mimesis obligada por el excesivo contacto con esos animales.*

*Durante el diálogo, las dos sirvientas, apresuradas, terminan de hacer la cama y van luego introduciendo en el dormitorio el equipaje de SILVERIO.*

*Es de noche. Varias antorchas de sebo iluminan la escena. En conjunto, todo debe suscitar una impresión apesadumbrada y dramática.)*

Boceto de Coronada realizado por Nieva.

PRISCILA. Y viene de lejos, solo y sin criado.

AVEDELMA. Es un mozo guapísimo.

PRISCILA. ¿Qué sabes tú, si no le has visto antes de que cayera al cieno<sup>1</sup>? Yo sí puedo decir que le he visto. Ya venía sucio, lleno de polvo, pero era una gloria contemplarle, con aquel pelo revuelto y los ojos espantados de forastero. Y ¡zas!, nada más abrir la portezuela del coche, mi pobre burrito se cae en el cieno negro y se levanta diciendo que se llama Silverio, caballero en viaje, y que necesita alojamiento. [...]

AVEDELMA. *(Levantando uno de los bultos y dejándolo caer.)*  
¡Uff! Me estoy debilitando de la ilusión.

PRISCILA. *(Transportando otro.)* Pues esta maleta es pesada como una cerda y sus diez crías.

AVEDELMA. Ya, ya. ¿Qué vendrá dentro?

PRISCILA. ¡Ve tú a saber! Cosas bonísimas y forasteras, de las que se fabrican en la otra parte del mundo, en el "más allá". Nosotros somos también el "más allá" para los de allá, pero ¡menuda desilusión se llevan cuando se topan con el "más acá"! Qué triste suerte que las forasteras no seamos nosotras. [...]

AVEDELMA. Pues, hija, solo te basta pasar la frontera para serlo.  
[...]

PRISCILA. ¿No escuchas? Creo que se acerca. Las botas le arrastran como dos vacas dormidas.

AVEDELMA. ¡Cómo me late el corazón! No lo puedo contener.

(En el marco de la puerta aparece SILVERIO. Elegantísima silueta envuelta hasta los ojos en espesos grumos de barro gris. Sobre la cara, cubriéndosela por completo, lleva, en efecto, una mascarilla del mismo color. Esta mascarilla se le puede ir levantando fragmentariamente, según pide la acción.)

Las muchachas se recomponen instintivamente, siguiendo unas actitudes y gestos que denotan un género de coquetería local. Se ensanchan las faldas, se ensalivan las cejas, patalean hacia atrás para sacudirse el barro de los zapatos, se restriegan la nariz.)

AVEDELMA. (Tras una pausa en la que intenta dominar su turbación.) Entre el señor, que aquí es el cuarto. Estas servidoras le dan la bienvenida.

PRISCILA. Sí, señor, entre y no se sienta contrariado<sup>2</sup> por el percance del charco. Sepa usted que eso de andar rebozado en barro es aquí cosa natural.

Francisco NIEVA: *Malditas sean Coronada y sus hijas* (adaptación). Ed. Espasa, 2007.

.....

1. cieno: barro blando.
2. contrariado: disgustado, enfadado.

**-Fernando Arrabal (1932)** Fernando Arrabal pudo iniciar para el teatro español una corriente original que fundiría la tradición satírico-grotesca –al estilo de Quevedo y Valle-Inclán– con las influencias de las vanguardias europeas; pero su primera obra, *Los hombres del triciclo*, fue un fracaso. Se exilió a Francia, país en el que desarrolló su producción dramática reconocida en toda Europa. A partir de la década de 1960, su obra empezó a ser conocida y valorada también en España.

Su dramaturgia evoluciona desde el **teatro del absurdo** a lo que él mismo denominó teatro pánico, una fórmula teatral que busca perturbar al espectador presentándole escenas delirantes, mezcla de amor y odio, de tragedia y comedia, de lo sacrílego y lo sagrado...

Arrabal pretende representar la **confusión de la existencia humana** con personajes inadaptados que viven situaciones absurdas. Los personajes, los objetos, el marco espacio-temporal y el lenguaje se ven sometidos a un proceso de confusión que genera una forma teatral absolutamente innovadora.

Algunas de sus obras son *Pic-Nic* (1952), *El triciclo* (1953), publicada anteriormente como *Los hombres del triciclo*, y *El cementerio de automóviles* (1959).

#### Pic-Nic

*(La batalla hace furor. Se oyen tiros, bombazos, ráfagas de ametralladora. ZAPO, solo en escena, está acurrucado entre los sacos. Tiene mucho miedo. Cesa el combate. Silencio. ZAPO saca de una cesta de tela una madeja de lana y unas agujas. Se pone a hacer un jersey que ya tiene bastante avanzado. Suena el timbre del teléfono de campaña que tiene ZAPO.)*

ZAPO. Diga... Diga... A sus órdenes mi capitán... En efecto, soy el centinela de la cota 47... Sin novedad, mi capitán... Perdona, mi capitán, ¿cuándo empieza otra vez la batalla?... Y las bombas, ¿cuándo las tiro?... ¿Pero, por fin, hacia dónde las tiro, hacia atrás o hacia adelante?... No se ponga usted así

conmigo. No lo digo para molestarle... Capitán, me encuentro muy solo. ¿No podría enviarme un compañero?... Aunque sea la cabra... (*El capitán le riñe.*) A sus órdenes... A sus órdenes, mi capitán. (*ZAPO cuelga el teléfono. Refunfuña.*)

*(Silencio. Entra en escena el matrimonio TEPÁN con cestas, como si vinieran a pasar un día en el campo. Se dirigen a su hijo, ZAPO, que, de espaldas y escondido entre los sacos, no ve lo que pasa.)*

SEÑOR TEPÁN. (*Ceremoniosamente.*) Hijo, levántate y besa en la frente a tu madre. (*ZAPO, aliviado y sorprendido, se levanta y la besa en la frente con mucho respeto. Quiere hablar. Su padre lo interrumpe.*) Y ahora, bésame a mí. (*Lo besa en la frente.*) [...]

ZAPO. Perdonadme. Os tenéis que marchar. Está prohibido venir a la guerra si no se es soldado.

SEÑOR TEPÁN. A mí me importa un pito. Nosotros no venimos al frente para hacer la guerra. Solo queremos pasar un día de campo contigo, aprovechando que es domingo.

Fernando ARRABAL: *Pic-Nic* (adaptación). Ed. Cátedra, 1977.



## 7. El teatro en libertad: evolución y tendencias principales.

Como ya había ocurrido en otras épocas, la supresión de la censura tuvo inmediata repercusión en la escena española. Desde entonces (1976) hasta el presente, se inicia un recorrido azaroso y desigual, marcado por la progresiva pérdida de influencia social por parte del teatro. Veamos los hitos principales:

-Los primeros años vinieron señalados por la **recuperación de obras y autores prohibidos** hasta entonces. Se ponen en escena textos emblemáticos de Valle-Inclán (Divinas palabras, Los cuernos de Don Friolera); García Lorca (La casa de Bernarda Alba, Así que pasen cinco años) o Rafael Alberti (El adefesio). Abundan las obras que abordan el tema de la guerra civil desde la perspectiva de los vencidos o una visión crítica del régimen de Franco. Pero lo más característico de aquellos años fue la proliferación de títulos en los que se exhibían con generosidad desnudos femeninos –el entonces llamado **destape**- que atraían al teatro a un público no especialmente interesado por el género dramático.

-Se había fomentado la ilusión de que tras el franquismo surgirían obras importantes, lo que en verdad no sucedió durante las primeras temporadas; ello produjo una cierta decepción, apreciable en el evidente **descenso de espectadores** que tuvo lugar hasta 1982.

-A partir de 1982 tiene lugar un ambicioso plan de **apoyo al teatro desde las distintas administraciones**. Con ello se acometen variadas iniciativas, entre las que cabe destacar las siguientes:

-La creación de la **Compañía Nacional de Teatro Clásico**, que bajo la dirección de Adolfo Marsillach realizó montajes excepcionales que pusieron de relieve la actualidad de la Comedia del Siglo de Oro. Así mismo, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas se abre a la experimentación de los autores más innovadores.

-**El Plan Nacional de Auditorios y Teatros** se ocupa de la repercusión de viejos teatros o construcción de nuevos locales en casi todas las capitales de provincia, de modo que la actividad escénica deja de ser patrimonio de las grandes ciudades.

-Se crean o potencian festivales dramáticos: el de teatro clásico español, de Almagro, el de Mérida, dedicado a la

dramaturgia greco-latina y mediterránea; el de Sitges, especializado en teatro de vanguardia...

-Por último, ha llegado a España el añejo **conflicto entre teatro de autor y teatro de director**, o el teatro como palabra frente al teatro como espectáculo. Se trata de un proceso por el cual el escritor ha perdido la privilegiada situación anterior, en la que sus diálogos constituían el principal elemento de la representación. Ahora la puesta en escena ha dejado de ser fiel interpretación de la palabra escrita; ha surgido la figura del director omnipotente, que reescribe el texto en función de su personal idea de la puesta en escena.

## 8. El teatro de autor.

A lo largo de estas dos décadas suben a las tablas **dramaturgos pertenecientes a tres grupos bien definidos**, representativos de este teatro:

-Los que ya escribían durante el franquismo, pero a partir de 1975 amplían su temática y consolidan su prestigio. Es el caso de Antonio Gala, Fernando Arrabal y Francisco Nieva.

-Nombres que se dan a conocer en estos años con los títulos más significativos del período: José Sanchís Sinisterra (*¡Ay, Carmela!*); José Luis Alonso de Santos (*Bajarse al moro*), Fernando Fernán Gómez (*Las bicicletas son para el verano*) entre otros. Estos escritores, en general, revitalizan viejos esquemas –la farsa, el sainete, la comedia de costumbres- para dar testimonio de los problemas de la sociedad contemporánea: violencia, paro, droga, marginación social.

-Jóvenes escritores que iniciaron su escritura cuando el proceso democrático se encontraba ya consolidado favorecidos por la efervescencia teatral en las Autonomías especialmente en Cataluña, Andalucía y Madrid. Entre ellos destacan Paloma Pedrero y María Manuela Reina en Madrid.

Entre los dramaturgos que triunfan en la década de 1980 figuran dos autores con una larga experiencia en grupos de teatro independiente: José Sanchis Sinisterra y José Luis Alonso de Santos, quienes, junto con el actor y autor Fernando Fernán-Gómez, hacen aportaciones muy interesantes al teatro español de las últimas décadas.

## 8.1. José Sanchis Sinisterra.

Sanchis Sinisterra (1940) es uno de los autores más críticos con la historia de España y su tradición literaria. Sus obras se caracterizan por el compromiso social y la reflexión teórica sobre el propio teatro. Uno de sus mayores éxitos, *¡Ay, Carmela!* (1987), ambientada en 1938, cuenta cómo Carmela y Paulino, dos pobres comediantes republicanos, se ven obligados a actuar en Belchite, pueblo tomado por las tropas franquistas, ante los miembros de las milicias internacionales que van a ser fusilados al amanecer.

¡Ay, Carmela!

PAULINO. Habrán visto que aquí no hay truco... La corbata ha sido troceada, y ahí tienen ustedes sus pedazos... Pues bien, presten mucha atención y comprueben mis poderes mágicos... (*Se lleva solemnemente las manos al pecho, realiza allí misteriosos pases mientras gira sobre sí mismo y, al quedar de nuevo frente al público, muestra su corbata... intacta.*) ¡Vualá!... que en francés quiere decir: "Mírala"... (*Ambos saludan ceremoniosamente al modo "oriental".*) ¡Pero esto no es nada, señores! A continuación vamos a presentarles un número portentoso que ha causado la admiración de todos los públicos en París, Londres, Moscú... (*Se asusta.*) No: quiero decir... en Berlín... en Roma... en Salamanca... en Zamora... En fin, en muchos sitios... ¡Carmela, la cuerda! [...] Proceda usted a atarme con todas sus fuerzas, sin trampa ni cartón... Apriete, apriete... que vean estos señores lo imposible que le resultaría a cualquier mortal deshacer esos nudos marineros por... (*En voz baja.*) No tanto, animal... (*Alto.*) esos nudos marineros por medios naturales... o incluso artificiales... Sí, señores: solo por medios sobrenaturales, por decirlo así, o sea... mágicos... (*A CARMELA.*) Bueno, mujer: ya está bien... (*Al público.*) Por decirlo así. Y ahora, los pies... (*Mientras, CARMELA, en cuclillas, procede a atarle los pies con el otro extremo, muestra al público las manos.*) Aquí tienen, señores, unos ligamentos... o sea: un atadijo que no veas... Nadie sería

capaz de... [...]

CARMELA. ¿Te ato o no te ato?

PAULINO. Sí, claro, señorita... Áteme, áteme, pero... (*En voz baja.*) ¿Te acuerdas de los nudos?

CARMELA. (*Ídem.*) ¿Qué nudos?

PAULINO. (*Ídem.*) Los que te enseñé.

CARMELA. Ay, hijo... ¿Y yo qué sé?

PAULINO. (*Ídem.*) Pero, bueno... Entonces, ¿qué me has hecho?

CARMELA. (*Ídem.*) Pues, atarte.

PAULINO. (*Ídem.*) Pero ¿así... de cualquier manera?

CARMELA. (*Ídem.*) No, con nudos gorrineros.

PAULINO. (*Angustiado.*) ¿Nudos gorrineros? ¿Y eso qué es? (*De un brusco salto –pues tiene ya los pies atados– se separa de CARMELA, que cae sentada al suelo. Al público, encorvado, con falsa jovialidad.*) ¡Bien, señores! ¡Pues ya está! Aquí me tienen... atado como... como un gorrino! Lo que pasa es que... ha habido un... un fallo técnico. (*Se desplaza con ridículos saltitos hacia un lateral.*) Resulta que... los medios sobrenaturales... o sea, mágicos... Pues, eso: que esta noche parece que no van a... Conque el número portentoso no... no está a punto... de modo que... ¡ustedes perdonen! (*Y sale de escena con un último salto. CARMELA queda en escena sola, algo perpleja.*)

José SANCHIS SINISTERRA: *¡Ay, Carmela!* (adaptación). Ed. Cátedra, 2004.

## 8.2. José Luis Alonso de Santos

José Luis Alonso de Santos (1942) trabajó en distintos grupos de teatro independiente (Tábano, Teatro Libre...) como autor, director y actor.

Alonso de Santos mezcla en sus comedias costumbristas elementos trágicos y cómicos, y se vale del humor y de un lenguaje popular y actual para conectar con el espectador. Entre sus obras destacan *La estanquera de Vallecas* (1980), sobre la historia de unos atracadores de poca monta que, tras robar a una pobre estanquera, acaban haciéndose sus amigos y entregándose a la policía, y *Bajarse al moro* (1984), sobre unos jóvenes que buscan su lugar en el mundo. Esta obra obtuvo el Premio Tirso de Molina en 1984.

La estanquera de Vallecas

### CUADRO I

TOCHO. Un paquete, señora. (*La anciana se lo alcanza y él se busca los duros disimulando, mientras el otro vigila de reojo. A una seña se lanzan al lío, amaneciendo en un tris en las manos del más joven un pistolón de aquí te espero, con el que se hace dueño de la situación.*) ¡Manos arriba! ¡Esto es un atraco, como en el cine! ¡Señora, la pasta o la mando al otro barrio!

*La estanquera de Vallecas* fue llevada al cine en 1987.

ABUELA. ¡Ay, Jesús, María y José! ¡Ay, Cristo bendito! ¡Santa Águeda de mi corazón! ¡Santa Catalina de Siena!...

TOCHO. Déjese de santos y levante el ladrillo. No nos busque complicaciones y a lo mejor le dejamos *pa* la compra de mañana. ¡Venga, que se nos hace tarde y nos van a cerrar! ¡Qué pasa! ¡La pasta o *la* pego un tiro, ya!

LEANDRO. (*Entrando desde la puerta.*) ¿Qué? ¿Está sorda o no

oye? ¡El dinero! (*LA ABUELA, que se ha quedado un momento petrificada, se arranca de repente por peteneras y se pone a dar unos gritos que pa qué.*)

ABUELA. ¡Socorro! ¡Socorro, que nos roban!

LEANDRO. ¡Agarra a esa loca, que nos manda a los dos a Carabanchel!

TOCHO. ¡Calle! ¡Calle, condenada, o la...!

*(TOCHO la sujeta a duras penas tapándole la boca, mientras LEANDRO echa el cierre al negocio, atrancando la puerta. Luego saca una navaja y avanza hacia la vieja y la cosa se pone negra y a punto de salir en El Caso en la primera página.)*

LEANDRO. ¡A ver si nos estamos quieta! Esto no es una broma. Si grita otra vez, le saco las tripas al aire a ventilarse, ¿me oye?

TOCHO. ¡Será animal, no se pone a dar gritos así por las buenas! *(Se oye un ruido arriba.)* ¡Chisss, hay alguien arriba! ¡La escalera, cuidado! *(Sujeta a la vieja apuntándola, mientras LEANDRO, navaja en mano, se esconde junto a la escalera para coger al que baje. Aparece entonces ÁNGELES, la nieta, delgaducha y con gafas.)*

José Luis ALONSO DE SANTOS: *La estanquera de Vallecas* (adaptación). Ed. Castalia, 2010.

## 9. Experimentación y creación colectiva.

La progresiva desaparición de los grupos de teatro independiente, que mantuvieron el peso de la protesta durante los últimos años del franquismo, dio lugar al intento de crear compañías estables, formadas por profesionales del teatro unidos por comunes planteamientos estéticos e ideológicos, que trabajan juntos de modo permanente, asumiendo, por lo general, todos los aspectos de la creación dramática: texto dirección escénica, interpretación y gestión económica. Destacan grupos de éxito que aportan una visión corrosiva y desenfadada de la sociedad catalana y española **Els Joglars** dirigido por Albert Boadella; *Dagoll-dagom*, *Tricicle* o *La Cubana*. Por su parte **La Fura dels Baus** busca la provocación al espectador y el duro alegato contra la sociedad industrial en montajes como *Tier Mon y Noun*. Adquirieron relevancia internacional al protagonizar la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona.

## 10. El teatro de las últimas décadas

Junto a los anteriores dramaturgos, destaca un grupo de escritores más jóvenes, nacidos entre las décadas de 1950 y 1960 y formados en democracia, que inician su andadura a partir de 1980, consolidando sus trayectorias profesionales en las décadas siguientes. Surge, pues, un número amplio de nuevos dramaturgos que desarrollan una abundante literatura dramática de la que, no obstante, una mínima proporción llega a representarse sobre los escenarios.

Todos ellos reivindican de nuevo la importancia del texto dramático y la figura del autor, frente a la del director, y realizan algunos planteamientos innovadores, como romper las estructuras dramáticas tradicionales, distorsionar el lenguaje y el orden lógico de la trama, o difuminar los límites espacio-temporales. En sus obras pervive la crítica a la burguesía, frecuentemente teñida de ironía y humor.

Recuperan el tema histórico como espejo del presente y actualizan los mitos para contar a través de ellos la propia historia. Otros temas recurrentes son el destino del ser humano, la vejez y la soledad, las relaciones interpersonales, la situación de la mujer en

un mundo regido por los hombres, o los problemas de los más desfavorecidos.

Las últimas generaciones de dramaturgos reflejan en sus obras el mundo que les ha tocado vivir –deshumanizado, violento y xenófobo; cómodo para algunos y terriblemente duro para otros– y denuncian el poder disfrazado de mercado. A partir del 2000, el teatro se ocupa de las consecuencias que sufre el ciudadano a causa de políticas destructivas, como las guerras o los atentados.

Cabe destacar la incorporación al teatro de un buen número de dramaturgas que aportan una nueva visión del mundo: en sus obras, las mujeres no permanecen pasivas ante su destino personal y colectivo, sino que en el último momento se enfrentan a un futuro lleno de dificultades, pero libremente elegido.

Entre los autores y autoras más representativos de las últimas décadas están: Carmen Resino (1941), Concha Romero (1945), Ignacio del Moral (1957), Paloma Pedrero (1957), Ernesto Caballero (1958) y Alfonso Armada (1958).

#### LAS SALAS ALTERNATIVAS

Son espacios con un aforo inferior a 200 localidades. En ellas, diversos colectivos representan obras en las que se experimenta con nuevas formas expresivas para hablar de la realidad contemporánea con un lenguaje actual.

Lo importante no es la rentabilidad comercial, sino difundir entre los espectadores las obras de creadores comprometidos con su tiempo.

Por ejemplo, La Puerta Estrecha, en Madrid, con un aforo de 50 localidades, centra su actividad en la puesta en escena de textos dramáticos y en la publicación de artículos y ensayos de teoría teatral.



## **Ignacio del Moral**

Actor desde los veinte años, comenzó su trayectoria como autor en la década de 1980 con la obra *Soledad y sueño de Robinson Crusoe* (1999). También es guionista de cine y televisión. En *La mirada del hombre oscuro* (1993), el autor trata con profundidad el tema de la xenofobia y la violencia. Su protagonista es Ombasi, un africano que llega medio muerto a las costas españolas. La obra se desarrolla a lo largo de un solo día y en un solo espacio: una playa cercana a Tarifa. Comienza *in medias res*, por lo que se producen saltos al pasado. También se adelantan hechos que sucederán después y una *voz en off* narra al final la evolución de los personajes, lo que obliga al espectador a recomponer por sí mismo los hechos.

A partir de la década de 1990, Ignacio del Moral sigue componiendo obras en las que refleja la sociedad de fin de siglo en estampas desoladas, aunque abiertas a la esperanza.

## **Paloma Pedrero**

Paloma Pedrero (1957) es autora, actriz y directora de teatro. Expresa su profunda preocupación por el ser humano a través de unos personajes desvalidos, a menudo mujeres, que se enfrentan a la soledad, a la incomunicación y al desamor en busca de su identidad.

En 1985 estrenó *La llamada de Lauren*, su primera obra, y dos años más tarde obtuvo el Premio Tirso de Molina por *Invierno de luna alegre*.

Otras obras suyas son *Locas de amar* (1994), cuya desvalida protagonista consigue vencer sus dificultades confiando en sí misma, *La noche que ilumina* (1995), que pone en escena la violencia conyugal, y *En el túnel un pájaro* (1997), en la que aborda el tema de la vejez y la muerte con sentido crítico no exento de humor.

Pedrero desarrolla las crisis de sus protagonistas en piezas breves, generalmente de un acto, con un tiempo y un espacio reducidos. Sus obras, aunque realistas, no están exentas de poesía y un cierto simbolismo que se expresa en los espacios, los objetos o los colores.

#### La actriz rebelde

ACTRIZ. Hola. No, no hables que no se puede. Tú solo exprésate por gestos, con la cabeza, ¿vale? Oye, qué bien encontrarme por fin con un espectador guapo. Es que llevo una nohecita... [...] Oye, no te rías que se van a dar cuenta de que no estoy diciendo el monólogo que me toca. De verdad, es que estoy hartita de soltar la confesión esa melodramática que me ha tocado. ¡Por Dios, qué mal de la cabeza están los autores! El mío es el de Paloma Pedrero, ¿la conoces? Pues la vas a seguir sin conocer (o no la vas a conocer más). Porque me niego a volver a soltar ese texto espantoso que ha escrito. Es que encima me tengo que pasar dos de los cuatro minutos llorando y no me da la gana, me niego a hacer diez veces el esfuerzo para un solo espectador. Pero tú disimula, hombre, no te rías, que mi monólogo no es de risa. Tú haz que te estoy diciendo algo muy interesante. A ver, pon cara de pena. Así no, hazlo bien, que tú sabes. Así, eso, muy bien. Después, en un momento dado, te voy a coger la mano. Tú no te sorprendas, haz que te lo esperas, ¿vale? Venga, vamos a jugar un ratito, vamos a descansar de tanta literatura y tanto rollo. Yo te hago preguntas y tú me respondes con la cabeza. Despacito, muévela despacito para que no se den cuenta. Es que me gustas, eres cantidad de interesante. [...]

No sé, a lo mejor eres el hombre de mi vida. ¿Y por qué no puedes ser tú? Oye, quién sabe. ¿Quieres jugar conmigo? Vale, pero con una condición, que no le cuentes absolutamente a nadie lo que te ha pasado aquí. Esto es cosa nuestra, de los dos. Es que como se entere el director se me cae el pelo. Pero es que esto es un absurdo. Estos autores vivos ya no saben lo que hacer para estrenar. Como no pueden de uno en uno, se juntan veinte y montan este circo.

Y como cuando estrenan se quedan los teatros vacíos, pues se han inventado esto de los diez espectadores para poder decir que han llenado. Pobrecillos, a mí me dan una pena. Pero las actrices no tenemos la culpa de sus desgracias, así que yo paso.

Paloma PEDRERO: *La actriz rebelde* (adaptación), en VV.AA.: *La confesión*.

Asociación de Autores de Teatro, 2001.

**Juan Antonio Mayorga Ruano** (Madrid, 6 de abril de 1965) es uno de los dramaturgos españoles contemporáneos más representados de la generación denominada, no sin cierta polémica, Generación Bradomín.<sup>1</sup> Su dramaturgia, profunda, comprometida y metódica,<sup>23</sup> ha traspasado las barreras nacionales para ser traducido y representado en los principales teatros europeos.<sup>4</sup> Es colaborador asiduo de compañías como Animalario y ha trabajado como adaptador y dramaturgista para el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Fue miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España y actualmente dirige la Cátedra de Artes Escénicas<sup>5</sup> de la Universidad Carlos III de Madrid.