
RECEPCIÓN DE LAS NUEVAS FORMAS DRAMÁTICAS EN LA TRANSICIÓN POLÍTICA ESPAÑOLA

Manuel PÉREZ
(Universidad de Alcalá de Henares)

Parece incuestionable que la profunda transformación, de dimensiones globales casi revolucionarias, acontecida en el teatro occidental en las décadas de la segunda posguerra mundial debió tener una lógica repercusión en el campo de la creación dramática española. Dicha influencia, por otra parte no siempre bien estudiada, se anticipa nítidamente en la mayor parte de los casos al final de la dictadura franquista, de manera tal que los mecanismos censoriales de esta última no consiguen impedir -aunque la puedan determinar- la eclosión en nuestro teatro de los años sesenta y setenta de concepciones teatrales y de técnicas creadoras que materializan por su misma entidad la presencia real en nuestros escenarios de las *nuevas formas* dramáticas nacidas y desarrolladas con inusitada virulencia en el contexto de la creación dramática europea. Es, pues, a una parte de los dramaturgos que en 1975 habían llevado a cabo una considerable labor creadora a quienes corresponde la misión de inscribir en la historia de nuestro teatro contemporáneo el acta de aparición de tendencias homologables con las vanguardias occidentales del momento. A la consideración de los procesos de materialización escénica de estas nuevas formas teatrales y de los autores que las llevan a cabo están dedicadas las reflexiones y datos que componen este trabajo.

La contemplación del hecho teatral subyacente al mismo viene determinada por unos presupuestos tan concretos como aquellos que derivan del estudio del complejo fenómeno de la recepción teatral a través de un doble y restrictivo plano: de un lado, la permanencia en cartel de las obras dramáticas; de otro, los juicios de la crítica especializada aparecidos en los medios de prensa. Nuestra panorámica se restringe aún más por cuanto dirige su estudio a los escenarios madrileños

durante un intervalo temporal bien preciso: el correspondiente al período de la Transición Política española, considerando los años 1975 y 1982 como inicio y final efectivos de la misma.¹

Bien es verdad, sin embargo, que la escena madrileña resulta altamente representativa de la vida teatral del momento y que, en buena parte de los casos, las obras de los nuevos autores, o vieron la luz en Madrid, o simplemente no la vieron. No resulta menos cierto que el período elegido tiene, para el estudio de la producción de estos autores, el valor de límite *a quo*, si se tiene en cuenta que hasta el año 75 sus obras han permanecido (al decir de algún crítico de la época) *en las catacumbas*. Proyectaremos, pues, el foco de nuestra atención sobre un lugar y un tiempo por donde, tarde o temprano, habrán de salir a la luz de los escenarios -naciendo entonces, o como si lo hicieran- las más significativas creaciones de lo que bien podremos considerar *nuevas tendencias* del teatro español contemporáneo.

Habida cuenta del carácter relativo del concepto, se hace necesaria una nueva determinación en el objeto de este análisis. El término *innovación* parece señalar adecuadamente cuál será nuestro criterio de selección en este caso:

"La palabra creación, en este contexto socio-histórico, contiene en sí misma las connotaciones que exigen una actitud progresista: una producción proyectada hacia el futuro, en función de un pasado (...). Entre creación y reproducción está el juego, y sabemos que las obras importantes del pasado han innovado y no meramente reproducido estructuras que les eran anteriores".

La cita pertenece a Ángel Berenguer, cuyo estudio del teatro español de posguerra hemos seguido en este punto.² En él realiza el autor una aproximación de base estético-sociológica a la creación dramática española contemporánea, presentando la génesis de la producción teatral en el marco de la sociedad que la origina y que, al mismo tiempo, es influida por ella. Ateniéndose a los sectores de conciencia o visiones del mundo de los diferentes grupos sociales, así como a la transposición que cada autor realiza de la visión del mundo del grupo social al

¹ Véase Manuel Pérez, *La escena madrileña en la transición política (1975-1982) en Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, números 3-4, junio-diciembre de 1993, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad. Este libro contiene la descripción de la práctica totalidad de los espectáculos llevados a cabo durante estos años en los lugares teatrales de la capital del estado. De él proceden los datos relativos a la permanencia de las obras en las carteleras y a las circunstancias de representación de las que nos hemos servido en este trabajo.

² Ángel Berenguer, *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, en prensa.

que pertenece, Berenguer distingue tres tendencias en el teatro español contemporáneo: *Identificación*, formada por autores cuya visión del mundo describe y defiende el universo de la clase dominante; *Reforma*, cuyos dramaturgos persiguen la transformación o sustitución de un sistema político-social al que, para ello, reconocen; y *Ruptura*, que incluye a aquellos autores dramáticos cuya creación manifiesta una actitud de total rompimiento con el sistema impuesto tras la guerra civil, cuya vigencia y legitimidad rechazan de plano. Esta actitud de ruptura genera, y plasma estéticamente, una conciencia de exilio (exterior o interior). En los últimos decenios de nuestra historia teatral, el *Teatro de la Ruptura* refleja (y rechaza al mismo tiempo) una realidad que, a los dramaturgos de esta tendencia, les parece insoportable. Este *Teatro Desvinculado* cumple su compromiso con la realidad a través de medios esencialmente artístico-teatrales, indagando todas las posibilidades expresivas y, sobre todo, buscando un lenguaje y una plástica acordes con un nuevo quehacer estético. El más interesante caudal de nuevas formas en nuestro teatro contemporáneo vendrá, precisamente, de las innovaciones en el lenguaje dramático intentadas (y llevadas a cabo, cuando ello ha sido posible) por los autores de esta tendencia.

De los que realizan su producción en el seno de la misma durante los últimos decenios, son varios los que no consiguen estrenar un sólo título en los escenarios madrileños de la Transición (cabe pensar que tampoco antes). Así ocurre, de entre los que estudia Berenguer, con José Martín Elizondo, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa y Jerónimo López Mozo.

Nuestro trabajo aborda el análisis de la recepción experimentada por los autores a los que cupo, al menos, un grado más de fortuna que a los recién mencionados. Nos ocupamos, en los párrafos que siguen, de la obra de Arrabal, Nieva, Ruibal, Romero Esteo, Matilla, Riaza, Benet y Jornet, Miralles, Boadella y Távora.

Fernando Arrabal

Los umbrales del período de la Transición Política nos deparan el primer estreno de Arrabal en España, si exceptuamos la sesión única de cámara y ensayo en la que Dido había representado *El triciclo*, allá por el año 1958. Ahora, en 1975, encontramos una representación -también única- de *Fando y Lis* que resulta significativa por varios motivos. La obra se representa bajo la modalidad de un "ensayo general con todo, incluso con espectadores", calificado sin vacilar como interesante experimento por el único medio de prensa que lo reseñó. La empresa es llevada a cabo en el seno de una asociación de espectadores (el Foro Teatral) y el crítico aplaude sin reservas los valores didáctico-teatrales del experimento, a la vez que limita su comentario a resaltar el trabajo interpretativo de algunos actores ("ejemplar experimento", "muy bien ensayado"). Ahora bien, a la hora de

calibrar el valor dramático del texto arrabaliano, se reduce a resumir la trama e intentar algunas interpretaciones, sin atinar a fijar estéticamente el universo dramático de la obra.

En cuanto a la caracterización del autor, la cita habla por sí sola:

"autor español muy cotizado extramuros, inventor del 'teatro pánico' y escasamente conocido del público español. Tal circunstancia ha producido históricas lamentaciones en determinados medios. Tampoco es para tanto, y el cronista no es sospechoso de tendenciosidad, pues figura entre la minoría de tres que recibió positivamente su primer estreno en Madrid."³

En 1977, Víctor García dirige el primer estreno comercial de Arrabal en Madrid, mientras en Barcelona Marsillach producía *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (obra esta última que no llega a los escenarios de la capital al haberse convertido "en una pesadilla para todos", según expresión de Berenguer).⁴ El espectáculo de Víctor García comprende, además de *El cementerio de automóviles*, obra que da título general a la representación, *Oración*, *Los dos verdugos* y *La primera comunión*, estas últimas intercaladas entre los fragmentos de la primera.

En verdad, las apreciaciones de la crítica resultan algo más que contradictorias. Son frecuentes los casos en que se intenta una síntesis, un tanto simplificadora, del argumento de las obras, que parece denotar en el crítico cierta incomprensión no exenta de desprecio:

En *Oración* "una pareja que se siente mala y perversa, a instancias del varón se propone ser buena, aunque la hembra concluye que la cosa será aburrida y se cansarán de transitar ese camino."

"Vienen detrás *Los dos verdugos*: madre dictatorial, padre denunciado por ésta, hijos divididos a uno y otro bando y, por fin, hijo díscolo que aparenta someterse y reconciliarse... Tras otro fragmento de *El cementerio...*, la *Primera comunión*, a modo de cuento de Caperucita, en el que la niña pregunta sobre el sexo a la abuelita, mientras ésta la adoctrina para clásica ama de casa."

³ Las citas y entrecomillados contenidos en este trabajo proceden de nuestra Tesis Doctoral *Dramaturgos españoles contemporáneos en la escena madrileña durante la transición política (1975-1982)*, editada por el Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.

⁴ Véase su Introducción a Fernando Arrabal, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1988¹⁰, pág. 31.

En otras ocasiones, la incomprensión del lenguaje escénico arrabaliano se materializa en digresiones que eluden el comentario sobre la teatralidad:

"Hasta podía añadirse, quizá, que el hecho de que muchos católicos no ven cuanto hay de cristiano en el espectáculo es un modo tácito de darle la razón a Arrabal."

Lo que sí ven claro los críticos del momento es el carácter provocador que, desde su punto de vista, posee *El cementerio de automóviles*: "Reconstrucción ingenua, que roza lo blasfematorio, de la Pasión de Cristo."

Los comentarios aprobatorios son de este tenor: "Reviste interés indudable conocer su teatro en un texto fundamental que lo refleja con nitidez", o del siguiente: "Plantea un concepto del drama quizá más rico de lo que es habitual en el teatro." O de este otro, más sorprendente: "Lo cierto es que la mayor riqueza de *El cementerio de automóviles* está en la palabra. Por eso es pena que la perdamos cuando se produce en los vivos, simbólicos y a la vez realistas y bien observados diálogos que tienen lugar en el interior de los coches."

En general, se coincide en señalar el excesivo peso de la puesta en escena en el resultado final de la obra: "García baraja los dramas en función de su concepción previa del espectáculo", por lo que con "cuatro obras que, aisladamente, tal como fueron pensadas y escritas, ofrecen coherencia ideológica y estética, el brillante director consigue crear un caos en que apenas interesa fijarse porque lo importante son sus poleas, sus motocicletas, sus coches colgados, sus carreras, sus estruendos, sus gritos, sus faldas metálicas, sus desnudos...: todo cuanto ha inventado para oscurecer a Arrabal." Por contra, hubo quien opinó que "Arrabal y García complementan el espectáculo y evidencian sus afinidades".

La obra se mantiene en cartel cinco semanas y, al decir de cierta crítica, "origina una grave crisis económica al promotor [Antonio Redondo, Corral de Comedias] que, a partir de esta desafortunada aventura, disuelve su empresa teatral."

El segundo y último estreno comercial de Arrabal en los escenarios madrileños del período es el de *Oye, Patria, mi aflicción*, representada en 1977 por la compañía de Aurora Bautista con dirección de Jesús Campos, quienes la habían estrenado poco antes en Barcelona.

El juicio general de un crítico nos parece resumir acertadamente algún aspecto de la problemática que abordamos en este trabajo:

"Era obra para haberse representado en el proyectado Teatro Nacional para la próxima temporada, pero es impresión extendida que el 'staff' directivo y consultivo del mismo no son precisamente partidarios de Arrabal y su teatro, a pesar de que *Oye, patria, mi*

aflicción es la obra más importante de Arrabal que se ha dado a conocer en España."

De que no es sólo el 'staff' directivo del teatro del momento quien se la tiene jurada al autor, da buena cuenta alguna proclamación de "rotundo fracaso" lanzada por cierta crítica, pese a las nueve semanas que la obra permanece en cartel (cifra ligeramente inferior, como veremos, a la del tiempo medio de permanencia de las obras de Nieva, pese al mayor grado de simpatías que el 'staff' parece sentir hacia este último dramaturgo).

Sin embargo, la crítica es ahora (salvo excepciones) más abiertamente favorable al texto arrabaliano (de "tema ambicioso", que "en clave simbólica y alegórica formula teatralmente su versión sobre el problema de España"). La calidad del drama reside "en la positividad sentimental que lo anima (...) cuyo poder radica, no en las imágenes de España que niega, sino en las que afirma". "Todo Arrabal está aquí, en un excelente ejercicio de acuerdos entre la realidad y la poesía."

Hay acertados intentos de definir el valor del nuevo lenguaje dramático:

"A Arrabal no hay que pedirle que sus piezas fluyan 'bien faites', sino que en conjunto expresen un mundo complejo de sobrerrealidad en la que el absurdo ya es una lógica y en que la simbología (...) es el hilo que la conduce."

La puesta en escena merece también los más encendidos elogios, y...

"Por último, la crónica debe recoger el éxito: el autor saludó, desde el palco escénico, en unión de los intérpretes, entre largas ovaciones."

Cuando, un año después, *El triciclo* sea repuesto simultáneamente, en lugares teatrales tan dispares como una parroquia y un teatro, por sendos grupos independientes, las críticas alabarán de forma casi unánime tanto los aspectos textuales como los escénicos: "Es una obra curiosa y bonita", "una pieza excelente, que pertenece al teatro del absurdo más puro". En cualquier caso, las oportunidades de éxito en España apenas han vuelto a repetirse, desde entonces hasta el presente (ya han transcurrido casi tres lustros), para nuestro autor.

A este respecto, los dos últimos comentarios sobre *El triciclo* que mencionaré ofrecen, si no claves definitivas, sí puntos de reflexión a propósito de la recepción (o de la ausencia de la misma) del teatro arrabaliano y del nuevo teatro en nuestros escenarios.

La primera dice:

"Lo que no se explica es que [la obra] no fuese apreciada en 1958, cuando ya Ionesco, Adamov, Beckett, eran corrientes en las sesiones minoritarias, dentro de las que se produjo el estreno de Arrabal. ¿Sería envidia de los círculos competidores? La crítica del tiempo, ya se sabe, era refractaria en mayoría."

Y la segunda:

"Ninguno de los montajes comerciales que se han hecho en España de obras de Arrabal se puede comparar con el magnífico que ha llevado a cabo el grupo [independiente] Tempo."

Francisco Nieva

Afirmar que Nieva es el autor por excelencia del período de la Transición Política española resultaría lícito y, hasta cierto punto, clarificador de la recepción de las nuevas formas dramáticas, si no fuera por la analogía que en este aspecto guarda el autor con autores como Antonio Gala o Juan José Alonso Millán.

Si resulta pertinente, sin embargo, señalar que su primer estreno se produce ya en el primer año que sigue a la caída del régimen anterior, y que sus obras originales (hasta un total de seis, la mitad de las cuales se representan en el teatro Nacional María Guerrero) van a sucederse regularmente en los siguientes años y hasta el final del período. La permanencia media en la cartelera llega a alcanzar la considerable cifra de 11 semanas, aunque no se repetirá el éxito de las 32 semanas de su segundo estreno, *La carroza de plomo candente. El combate de Opalos y Tasia*, acontecido en 1976.

Dos meses antes, *Sombra y quimera de Larra* ("representación alucinada de *No más mostrador*, de Mariano José de Larra", con "estructura dramática" de Francisco Nieva), aparecía en el María Guerrero y era saludada por una crítica abiertamente favorable en este debut del autor, afirmando:

"Ya era hora de que uno de los primeros teatros nacionales ofreciera al público un auténtico estreno, de autor español, y con interés de principio a fin de la representación, realmente extraordinario."

Sin embargo, no hay ni un sólo comentario que anticipe en el estreno las características que más tarde van a configurar lo que podríamos denominar la teatralidad de Nieva. Antes bien, "ha abandonado un poco su línea habitual (juzgada por el crítico a tenor de la publicación de su *Teatro furioso*) para ofrecer al público un acercamiento a la figura de Larra".

La carroza de plomo candente. El combate de Opalos y Tasia constituyen, además de un rotundo éxito, la revelación de la radical novedad expresiva del autor en el plano dramático: "Lo primero que a uno se le ocurre señalar (...) es su carácter profundamente innovador dentro del marco de la escena española."

Nieva "monta un alucinante despliegue de sorpresas", algunas tan singulares como el reparto de octavillas de colores con citas teóricas de Bergamín, Ortega, Marinetti y Artaud, o como "la deslumbrante belleza de la Venus Calipigia [sic] - en uno de los desnudos más plásticos autorizados hasta ahora-" en la nueva era del teatro español.

A esto se añadirá "la virtud de un lenguaje sarcástico, desvergonzado, redicho de expresividad voluble, de indudable valor expresivo y creador".

No faltan, sin embargo, los reparos, en forma de "una sombra glacial y cerebralista que hiela, de pronto, el espectáculo. Es porque hay una cierta debilidad en la estructura (...) y la capacidad provocadora de los hallazgos teatrales no es suficiente para sostener el tinglado."

Del segundo título se alaba la puesta en escena y la "brilantez imaginativa [que] deslumbra pero también puede cansar al espectador, al no existir un esquema argumental coherente. Quizá el riesgo que acecha es [de nuevo] el de la frialdad intelectual." Por lo demás, hay quien señala que Nieva "va caprichosamente de obscenidad en obscenidad, hasta formar un cúmulo de groserías."

Los denuestos y alabanzas al texto de *Delirio del amor hostil (o El barrio de doña Benita)*, obra de la que apenas se menciona en las críticas la puesta en escena, provienen de los excesos y defectos de un mismo aspecto formal: el lenguaje verbal de la obra:

"Hacía tiempo que no se escuchaba en un escenario madrileño un castellano tan suficiente, sonoro y, en su empleo de lo arcaico, tan nuevo. Si crear un idioma es la condición primera e inexcusable de todo gran dramaturgo, Nieva posee hasta el colmo dotes para cubrir el expediente."

El verdadero valor innovador viene, con todo, de "crear un delirio fantasmal, un mundo de imágenes y de palabras inhabituales".

Sin embargo, este lenguaje es "un revoltijo de materiales al que le falta una verdadera estructura interna, resultando una superestructura que ahoga a los personajes, los cuales parecen vivir para expresar lo que no les expresa", hasta el punto de que "el espectador poco advertido se pierde en el complejo laberinto" de este "teatro verbal, pomposo, amanerado, ramoniano."

En el año 1980, un grupo independiente vasco presenta en Madrid *El rayo colgado*, favorablemente enjuiciado por su "valor retrospectivo y didáctico del

teatro de Nieva en sus orígenes", próximos al surrealismo, al absurdo y al esperpento.

Simultáneamente se produce el estreno de *La señora Tártara*, en condiciones plenamente comerciales y juzgada como "la obra, tal vez, más 'moderna' de nuestro teatro contemporáneo" por razón de un código expresivo tan intesamente retórico que no admite extrapolación: "La obra solamente puede vivir como teatro, esto es, como fusión de poesía y de estímulos sensoriales, intraducible a otro sistema de comunicación". En suma, un antológico alarde de fidelidad de Nieva hacia sí mismo.

El Centro Dramático Nacional auspicia el estreno, en el año final del período que consideramos, de *Coronada y el toro*. Las opiniones de los críticos vuelven a ser contradictorias en lo referente al texto ("es uno de los más alucinantes, divertidos, sugerentes y disparatados que se han escrito en el teatro de nuestro siglo", frente a "posee defectos de medida y ausencia del sentido de la síntesis"), mientras que la transposición escenográfica merece el reproche de "que ahoga su propio verbo con su dirección, con su espectáculo", pese a ser autor y director una misma persona. Por su parte, éste sigue afirmando en el programa de mano la inmanencia y autonomía del universo dramático ("todo lo que pasa en el teatro puede pasar porque es teatro"), de modo que "en esta última obra de Nieva hay de todo: zarzuela loca, esperpento esperpentizado, charivari popular..."

Un aspecto valioso de la actividad teatral de este creador polifacético está constituido, con especial relevancia en el período que nos ocupa, por su singular labor de adaptador de textos clásicos. El grado de aceptación de estas obras (que, al prestigio de sus respectivos autores, unen las calidades de la adaptación) es similar al de sus obras originales y el patrocinio de entidades públicas cubre completamente el ámbito de su promoción.

De 1977 data el estreno, en el Marfa Guerrero, de *La paz (Celebración grotesca sobre Aristófanes)*, que conoce sucesivos montajes en distintos lugares hasta 1982. La huella de Nieva es tan personal que los críticos hablan de "invención" y de "creación", pero todos están de acuerdo en que "allí está Aristófanes", preservado a pesar de las connotaciones de actualidad, y en resaltar de nuevo los valores inherentes al teatro de Nieva, presentes con igual intensidad en este trabajo que se sitúa "en el cruce del absurdo, el surrealismo y el barroquismo que valora la palabra como muy pocos escritores de hoy."

Los baños de Argel, un trabajo teatral sobre el texto de Cervantes, alcanza las 17 semanas de permanencia en el escenario del Marfa Guerrero, con dirección del propio adaptador. Esta vez, sin embargo, los críticos no son unánimes y hay quien piensa que el *collage* realizado por Nieva con diversos textos teatrales cervantinos "no clarifica nada a Cervantes ni a lo cervantino teatral, sino que lo oscurece y confunde" por culpa de un afán de exceso en la puesta en escena: "colores, luces, recitado operístico, gesticulación ridícula" cayeron en toneladas "sobre el débil

esqueleto de don Miguel (...). Nieva triunfaba sobre Cervantes y el CDN mostraba su nula capacidad de entendimiento de los clásicos." "El producto final (...) resulta trivial y engañoso. No es admisible la desnutrición ideológica de un texto tan cargado de sentido." En este sentido, el Centro Dramático Nacional se ha gastado "los millones en hacer política anticultural."

Pero, para entonces (1980), Francisco Nieva ya es "uno de nuestros más completos hombres de teatro: autor, director, escenógrafo y escritor de fuste."

Jose Ruibal

Considerando el punto de vista de la recepción de sus obras, José Ruibal constituye el caso más diametralmente opuesto a Nieva. Realmente, no parece que la Transición Política haya sido la época dorada para el teatro de Ruibal, como tampoco lo había sido el franquismo ni, como se ha visto, lo ha sido el último decenio largo de nueva política teatral.

Sólo dos obras breves del autor suben a los escenarios madrileños del período, en circunstancias tan peregrinas que ambas representaciones quedan tocadas por la más incontrovertible excepcionalidad.

El Teatro Rodante Puertorriqueño, grupo hispano residente en Nueva York, de interesante trayectoria teatral, acude en 1981 al II Encuentro de Teatro España-América Latina, que se desarrolla en el Centro Cultural de la Villa. En su repertorio incluye títulos "menores" de algunos autores españoles (Luis Matilla y Antonio Martínez Ballesteros), a cuyo comentario no dedica la prensa del momento ni una sola línea, quizá por el carácter efímero de su presencia en cartel. Entre estas obras se cuenta *El padre*, de Ruibal, pieza breve considerada por el autor de las de Café-Teatro.

De ese mismo año datan las dos únicas representaciones de *El rabo*, pieza de Café-Teatro también: un grupo vocacional la lleva a la muestra de teatro de barrio organizada por El Gayo Vallecano, en cuya sala se representa en función única. En circunstancias aún más especiales (función compuesta por tres títulos y destinada al público juvenil), es incluida en una Campaña de Teatro Urbano, permaneciendo en el cartel una única semana. De nuevo, parece haberse corrido un tupido velo de silencio sobre estas representaciones en la prensa coetánea.

Esta última pieza fue, según el autor, "como la credencial de un teatro distinto, *al que los conjurados no dejaron pasar*." ¿Está aludiendo a quienes han tenido interés en que no le sea perdonada la inmediatez de la parábola presentada en *El hombre y la mosca*, por cierto, una de las mejores obras del teatro español contemporáneo?

En todo caso, no parece haber pasado nunca el tiempo de la proscripción para el vigoroso teatro de Ruibal. Como afirma con amargura el autor, ya en 1984: "No he perdido el tiempo, ya que en Madrid el tiempo teatral no corre."⁵

Miguel Romero Esteo

En el año 1975 el teatro Alfil repone *Pasodoble*, obra que había suscitado "una ruidosa división de opiniones" en su estreno, producido el año anterior dentro de un ciclo de teatro independiente en el que había destacado sobre el resto de títulos. La crítica alabó las cualidades del autor ("algunos críticos han visto en él la mayor promesa del nuevo teatro español") y del espectáculo "celtibérico que une la farsa y la juerga tradicionales al expresionismo desgarrado, cercano al teatro de la crueldad." Fue alabado sin reservas el tratamiento del lenguaje realizado por el autor, dando como resultado "la construcción formal de un lenguaje ricamente expresivo", de "gracia lingüística de raíz popular excelente." Emparejada en la programación con *Ubu, rey*, la obra se mantendrá cinco semanas en la cartelera, pese a tratarse de programación estival. El mismo grupo (Ditirambo, muy unido al autor) la representaría una semana más en sala diferente, en funciones no reseñadas por la crítica.

El estreno de Romero Esteo durante el período es *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (*El vodevil de la* (como tituló un crítico su crónica) *cuatro veces pálida rosa*), ya en el año 1981. Representada en condiciones absolutamente "comerciales", la obra permaneció en cartel durante cinco semanas, lo que, para un texto que fuera tradicional, podría haber sido considerado más como un tiempo medio que como un éxito, aunque bien es cierto que este dato debe ser valorado teniendo en cuenta las condiciones innovadoras y lingüísticamente particulares de la obra de Romero Esteo.

Esta vez, la crítica no le perdonó el excesivo protagonismo de un lenguaje exuberante y, mucho menos, los propósitos de arremeter contra un género dramático con cuya parodia se ridiculiza a la clase burguesa que lo sostiene.

La crítica más seria atribuyó a la obra un localismo excesivo, logrado a costa del tópico humor español ("habla de 'antiteatro' y la representación devuelve aquello con que se queda el público: Muñoz Seca y Jardiel Poncela") y, sobre todo, halló su punto débil en el peso excesivo del elemento verbal ("intenta un lenguaje nuevo, una semántica atroz, y del escenario salen juegos de palabras,

⁵ Las citas referidas al teatro de José Ruibal proceden de su libro *Teatro sobre teatro*, Madrid, Cátedra, 1984⁴. Véase especialmente lo que el dramaturgo escribe en las páginas 221 y 222.

chistes de calendario, frases de los tiempos heroicos de la revista del teatro Martfn. Y el intento de surrealismo se queda en el género que se llamó 'disparate cómico').

Lo que resulta indudable es que "el verso libre y la prosa rimada" (explicitados por el autor ya desde el programa de mano) tuvieron la virtud de la estimulación, haciendo coincidir a los críticos en una rara unanimidad: parodiar al parodiado, redactando sus críticas en el mismo tono irónico:

Ya que el autor "recurre a la parodia, que todo el mundo odia, hasta mi tía Alodia, pues ya no está de 'modia', el crítico renuncia a seguir el juego y le cede la exclusiva del asunto, ya que no está difunto y puede estar a punto para organizar otros cacaos en Bilbao, en Macao o si gusta en Gerona, porque el de Barcelona es mucho cacao, no digo el de Bilbao...".

No es este el único caso. Hasta las opiniones favorables son expresadas así:

"Este vodevil... es una fresca rosa, una rosa de pasión cachonda, una rosa, una 'rosa-rosae' (...) En tiempo de teatro malo, de teatro putrefacto, de teatro pedante, de teatro que no lo reconoce ni la madre que lo parió, esta, sin embargo, pálida 'rosa, rosae' nos saca de la vulgaridad y nos divierte."

Y todavía hay quien hace gala de mayor contundencia en su "desapego" verbal:

"Bueno: pues esto del 'vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa' y de las mil puñetas, es una parodia del vodevil, con el pálido vodevil al fondo y con los añadidos de don Pedro Muñoz Seca."

La crónica que aludía a la asistencia del público cerraba así:

"En la función [veinte días después del estreno] no había más de quince espectadores. Y la verdad es que yo esperaba encontrarme un público joven, dispuesto a aplaudir este vodevil y su pensil. Pero no..."

Resulta curiosa la programación de la tercera y última obra que el autor consigue ver representada durante este período. En efecto, las *Fiestas gordas del vino y del tocino* se representan "en sesiones matinales de teatro para niños los domingos a las doce de la mañana", en sucesivos montajes de dos salas independientes de la capital, sumando entre ambas cinco semanas en cartel. El único crítico que las reseña se muestra encantado con la puesta en escena que el

grupo Caligüeva realiza de esta "auténtica joya", y más encantado aún con el texto y con el autor, de quien dice está "tocado generosamente por el don del genio - como ya hemos escrito repetidas veces-".

El entusiasmo inicial ante un texto en el que -de nuevo- se valora la desarticulación/reconstrucción del lenguaje verbal (mientras sólo se vislumbra su trascendencia en la transformación del lenguaje escénico -"campea un magnífico humor de todos los quilates, irónico, hasta reventar de belleza, con un lenguaje rebosante de palabras frescas, vivas y, ¡ay!, olvidadas, que distribuyen frases restallantes de gracia y de sentido, de mil sentidos"-) se resuelve finalmente en amarga lamentación, desgraciadamente común (quizás también tópica) en las referencias al teatro del período:

"Siendo el mejor escritor de teatro que tenemos vivo en España - joven aún-, no hay quien se acuerde de él ni quien lo monte (...). Vamos, la historia de siempre: un genio español al que se mantiene en la clandestinidad por culpa de la ceguera, la torpeza y, en fin, la ignorancia de quienes deberían sacar a la luz a nuestros valores de oro puro."

La perfrasis (más elusiva que alusiva, como casi siempre) nos impide hoy saber quiénes son esos "quienes" que tenían tal obligación de apadrinar dramaturgos de valor escénico, por otra parte, no siempre contrastado.

Otro título del autor, *El barco de papel*, éste de carácter plenamente infantil, fue representado -también por Ditirambo- durante breve tiempo en el Centro Cultural de la Villa.

Luis Matilla

Precisamente el infantil parece ser el único ámbito al que queda reducida la actividad dramática de Luis Matilla durante el periodo. Cuatro son sus títulos infantiles representados en estos años, con duraciones medias de un mes. De ellos, *Juguemos a las verdades* es representado en cuatro ciclos distintos entre los años 1977 y 1979, habiendo conseguido incluso llegar al escenario del Teatro Nacional María Guerrero. *Volar sin alas* fue alabado por sus cualidades pedagógicas y valores teatrales y meta-teatrales (su temática gira en torno al arte escénico, cuyas técnicas son mostradas al pequeño espectador). *La gran feria mágica* fue una experiencia de comunicación con el público infantil, de carácter ecológico, llevada a cabo en el Retiro bajo la dirección de Juan Margallo, y que incluía el espectáculo *Salvad a las ballenas*. El título que reemplaza al anterior durante el

año siguiente, *La fiesta de los dragones*, es obrita comentada por varios medios de prensa de la ciudad.

Menor tratamiento mereció *El adiós al mariscal*, traído por el Teatro Rodante Puertorriqueño al ya aludido Encuentro de Teatro España-América Latina, uno de los títulos presentados (junto con otros de Ruibal y Martínez Ballesteros) como "la vanguardia de autores españoles".

También Matilla tiene su estreno durante la Transición Política: sucede en 1980 y el título, *Ejercicios para equilibristas*, alcanza las ocho semanas de representación.

La crítica saluda favorablemente la iniciativa del Centro Dramático Nacional que ofrece a otro autor "la oportunidad de estrenar"; pero avisa que "es de temer que estos brillantes estrenos y sus revelaciones sean un relámpago entre dos oscuridades si no consiguen entrar desde el *teatro oficial* en el *teatro de oficio*." En el juicio positivo del resultado global del espectáculo pesa grandemente la puesta en escena de la Compañía Estable de Teatro del Gayo Vallecana, dirigida por Juan Margallo, hasta el punto de afirmar que "el texto queda en inferioridad de condiciones; no tiene la calidad, la penetración que ganan los elementos plásticos." Este texto, que reúne bajo un sólo título dos obras anteriores -de resonancias kafkianas- del propio autor, queda en mera *propuesta*, todavía insuficiente, si bien el autor aún "tiene mucho que decir" en el mundo del teatro.

Resultan especialmente interesantes dos aspectos resaltados por la crítica: de un lado, la consideración de que se trata de un teatro novedoso, "experimental, nuevo para la mayoría de los espectadores", que se aleja de la concepción "puramente literaria del teatro como escritura legible mediante la representación o en sí misma", colocándose "en la zona donde un guionista promueve los puntos de partida para una representación". Sin esta representación, el texto, "que no es literatura, no existe como obra realizada."

De otro lado, el precio que la búsqueda del éxito parece haberse cobrado a costa de la estética: las alusiones a distintas formas de realismo "hacen que el autor pierda la aureola de vanguardista que tenía entre nosotros."

Podría añadirse un tercer elemento de consideración: el tan traído y llevado envejecimiento de cierto teatro en el momento que por fin permite su representación: "queda un cierto aroma vetusto debido a la temática planteada"; "lo que ahora se dice desde el escenario ya no tiene relación con la vida cotidiana".

Luis Riaza

Un año antes, en el mismo teatro, el recién creado Centro Dramático Nacional de la Dirección General de Teatro había promovido la representación de *Retrato*

de dama con perrito, "no regateando medios para su montaje y estreno": "un decorado fastuoso, una dirección magistral". Su autor, Luis Riaza, que había estrenado otras dos obras durante la Transición Política, éstas "en funciones de cámara o del llamado teatro independiente", es ahora, al decir de un crítico, "justamente reivindicado tras años de marginación."

Si bien el resultado conjunto fue juzgado favorablemente ("una buena obra", "a mí me interesó y me gustó"), fueron puestos reparos al texto, "mezcla de simbolismo antiguo, de ceremonial barroco", ya que sus "propuestas no son legibles: el paso que va de la idea a su realización se ahoga en el lenguaje y en la metáfora, a pesar de algunos añadidos -actualizaciones- y de algunas supresiones con respecto al texto original."

La desproporción del elemento verbal en este "teatro literario y barroco" es expresada así por otro crítico: "Ha intentado una alegoría del poder y la sumisión, con decidido propósito político. Pero la explosión ceremonial de su lenguaje le erosionó gravemente la conducción racionalista de su tesis."

En realidad, el valor dramático de la obra proviene una vez más de la ruptura estructural que se practica, "una liberación de la construcción clásica (teatro invertebrado)" que obliga al autor a "inventar toda su arquitectura, todo su concepto del orden escénico", para lo cual "se apoya en el lenguaje."

Por este "lenguaje esencialmente poético", la obra es juzgada como "teatro difícil", "de ningún modo propuesto como teatro popular, sino para élites muy quintaesenciadas, provistas de un cuaderno de bitácora de anotaciones previas, sin las cuales el rumbo se perdería." De hecho, el espectador, "cansado de ser él quien tenga que sujetar tantos hilos sueltos, (...) pierde la atención y abandona". "Teatro de minorías, como el de Arrabal, de minorías amplias y hasta universales, si se quiere."

En conjunto, la crítica saluda la oportunidad concedida al autor (teatro "que vimos en las catacumbas, [y] lo vemos ahora 'in excelsis', con todos los sacramentos"), vaticinándole sin embargo que "o mucho variarán las cosas o se balanceará entre grupos vocacionales y admisiones pontificales del Centro Dramático."

El número de representaciones alcanzadas fue similar al mencionado estreno de Luis Matilla, también producido por el CDN, y su programación quedó finalmente aprobada así:

"Escenificaciones como la que ha tenido *Retrato de dama con perrito* justifican las cuantiosas inversiones del Centro Dramático Nacional, que según nota remitida a los medios de comunicación [por Adolfo Marsillach], en sus primeros ocho meses de existencia conlleva un déficit de cincuenta millones de pesetas."

Bien distintas fueron las posibilidades de representación que, en el comienzo del período de la Transición (1975), habían sido otorgadas a los otros dos estrenos de Riaza. El primero no aparece en las carteleras de prensa y el segundo permanece en ellas tan sólo una semana.

En sesión única y ciclo de programación independiente, un grupo vocacional había representado *Los círculos*, "obra que databa de más de una docena de años, lo que para una obra que se pretende de vanguardia puede significar antigüedad paleolítica."

Los círculos "intenta el ensamblaje de dos maneras: 'la naturalista-burguesa y la esperpéntica-no-burguesa'", con claro propósito de "crítica de ciertos convencionalismos sociales" y resultados, a decir de la crítica, fallidos: "El juego teatral se nos antoja superado ya en el fondo y en la forma de expresión."

El mismo teatro Alfil acoge unos meses más tarde la representación de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, cuyo tema, de intenso simbolismo ("un extraño universo de sexualidad intercambiable, (...) para mostrar la represión imperante en todo su despliegue") se antoja recurrente a cierta crítica ("el tema de siempre o el tema de nuestro tiempo, podríamos decir, y que parece como obligado para concurso"). Son alabadas, por el contrario, las cualidades formales del texto ("sorprendente y admirable capacidad de fabulación, a la vez que una brillante calidad literaria"), mientras se valora positivamente "este nuevo intento del autor para atravesar la barrera del silencio".

Josep María Benet i Jornet

Aparte de una obra para niños (*Super Tot*, representada durante una semana de teatro infantil con organización oficial), Benet i Jornet cuenta con un sólo estreno en los escenarios madrileños de la Transición (circunstancia que, en éste caso, puede hallar una explicación parcial en la diferencia idiomática que preside la creación del autor). Se trata, de nuevo, de la misma iniciativa del CDN que había hecho posible los estrenos de Luis Matilla y Luis Riaza. Esta vez, el lugar asignado había sido el Marfa Guerrero y los resultados (cuantificados en semanas de permanencia en cartel) coinciden exactamente con los dos títulos aludidos.

La crítica, que dedica gran atención a *Motín de brujas*, primer estreno en Madrid de este dramaturgo catalán, se muestra unánime al ensalzar las excelencias de texto y puesta en escena.

Sin embargo, conviene señalar aquí que las cualidades más subrayadas no hacen de la obra precisamente un ejemplo de lo que podemos entender por nuevas tendencias; antes bien, el mérito de la misma radica en presentar los dos planos temáticos (ocultismo y condición humana) con un "tratamiento escénico lineal, de buena ley naturalista", desarrollado "con mucha sencillez, casi con elementalidad".

La realización escénica, dirigida por Josefina Molina, siguió fielmente esta línea, "sobre una base radicalmente naturalista". El lenguaje, por su parte, es ahora "coloquial, directo, rotundo, sin florituras, en un ejercicio inocente con el que diseccionan sus propias vidas, sin tapujos ni dobleces."

Alberto Miralles

Algo menos ventajosas debieron de ser las circunstancias de producción disfrutadas por Alberto Miralles, quien no parece haber contado con las ayudas del CDN y respira por la herida (ya abierta en Barcelona por razones idiomáticas) del descontento con subvenciones y críticos, estrenando, un año después del centenario de Calderón, su obra *Céfiro agreste de olímpicos embates*.

Antes había conseguido una efímera aparición en el Aula de Teatro del Ateneo madrileño, que en 1975 había propiciado la representación única de *La guerra y el hombre* por grupo vocacional, con buena crítica que habló de "'collage' escénico de (inteligentes) textos, realizados esencialmente mediante la expresión radical del teatro, el actor y sus posibilidades", "tallados por la voz, el gesto, las agrupaciones y disgregaciones, la luminotectina y las proyecciones" de diapositivas.

Céfiro agreste de olímpicos embates, subtitulada "Come y calla, que es cultura", constituyó un rotundo fracaso de crítica, cartelera y, al parecer, asistencia de público ("20 ó 25 espectadores, todos de la 'tercera edad', como ahora se dice, de los que una buena parte abandonó la sala, al final del primer acto, para no volver, lo que quizá no hubiera ocurrido con una obra de Calderón"). Estos pocos espectadores fueron siempre absolutamente "ajenos a discusiones bizantinas y a rencillas profesionales que no les incumben").

Las iras de los comentaristas provienen, en primer lugar, del "enconado, resentido, rabioso, inmisericorde ataque a la crítica" y, en segundo, de la pretensión "anticalderoniana", expresada ya en tono provocador "en el amplio programa de mano -70 x 45-", en el cual se arremete también contra una Administración que se había gastado en el centenario calderoniano un dinero negado después como ayuda a la representación de la obra de Miralles. Por lo demás, se señaló que el autor "sigue fiel a los que fueron sus principios estéticos": la obra es "un desmontaje de un auto de Calderón ante la vista de los espectadores"; los actores, desacordes con "la conceptuosidad barroca de Calderón como medio de expresión válida trescientos años después", se ven obligados a seguir con la obra "porque no encuentran otro camino para subsistir que el de la subvención."

También de 1981 datan las representaciones de *Cristóbal Colón*, nueva versión de *Cátaro-Colón*, llevadas a cabo bajo carpa (en El Chapito-Teatro Circo,

instalado en la madrileña Plaza de las Salesas), inmediatamente después del título anterior y con similares parámetros de vigencia en la cartelera (tres semanas). La crítica, sin embargo, juzga ahora favorablemente la propuesta y realización de esta obra, avisando, eso sí, sobre el carácter polémico del tratamiento de la historia. "Texto, música y coreografía" componen una "magnífica representación", a partir de una "obra teatral de fuste, porque genera un juego escénico [hondo y sencillo], construido con evidencias que van cargándose de subentendidos, [que se resuelven] en una fuerte dosis de enigma".

Así pues, mayor innovación en el tratamiento histórico que en el lenguaje dramático, cuya principal aportación no parece pasar de "un brechtismo injerto en zarzuela-rock".

Els Joglars y La Cuadra

El cuerpo de nuestro análisis se cierra con dos someros acercamientos a otras tantas producciones teatrales del período de la Transición Política española, unidas ambas por ciertas características comunes que abreviadamente podemos sintetizar como sigue:

1ª) Carácter total o parcialmente colectivo de la creación, que no permite deslindar con claridad las responsabilidades del grupo Els Joglars o de Albert Boadella, por un lado; ni de Salvador Távora o La Cuadra de Sevilla, por otro. Nos hallamos ante las más notables muestras de lo que Berenguer ha llamado "directores-creadores".

2ª) Coherencia interna de las creaciones de ambos grupos. Uno y otro inician y prosiguen caminos de fidelidad dramática a sí mismos, dentro de una línea propia que, sin embargo, está siempre presidida por una concepción eminentemente espectacular y panorámica del hecho teatral.

3ª) Regularidad en el ritmo de presentación de sus obras en Madrid, adonde acuden cada uno o dos años con espectáculos ya estrenados en sus ciudades de origen (Barcelona y Sevilla), permaneciendo en algún teatro comercial de la capital durante períodos que oscilan en torno a las cuatro semanas (y, aparentemente, sin interés en que estas estancias sean prolongadas).

No mencionaremos las circunstancias que, en este período, condicionaron la producción de ambos grupos, haciendo especialmente difícil el trabajo teatral en el caso de Els Joglars (año 1978) y forzando parcialmente en su génesis la singularidad de un lenguaje dramático propio en el caso de Salvador Távora.

Albert Boadella y Els Joglars

M-7 Catalonia llega por primera vez a Madrid en 1978, cuando Boadella y otros miembros del grupo "están en situación irregular (...) con respecto a la jurisdicción militar", razón por la cual las ovaciones finales "recaen sobre un escenario vacío de actores". El nerviosismo de cierta crítica, molesta por "el elemento de provocación que se centra en la pantomima religiosa", es notorio en alguna barbaridad como la siguiente: "La parodia de la misa será vista como sacrilega por no pocas gentes (...) Si la jurisdicción eclesiástica tuviera efectividad penal en el ordenamiento nacional, como la tiene la militar, el caso de *La Torna* tendría segundo acto."

Fuera de esto, se produce unanimidad al alabar los aspectos escénicos, señalando que "hay en Els Joglars mucha más riqueza de lenguaje mímico, de elementos paraverbales que calidad conceptual".

En 1981 esta obra regresa, ahora en versión castellana, "coincidiendo con la publicación del 'Manifiesto' de 2.300 intelectuales sobre la discriminación que en Cataluña se intenta, desde ciertos centros de poder autonómico, contra el castellano". La crítica vuelve a comentar extensamente las representaciones, apuntando cierta superación "en el montaje y la sátira, en los nuevos efectos críticos y en la comicidad, que resultan más eficaces" en esta nueva versión.

Acabadas las representaciones de *M-7 Catalonia*, se suceden, en la misma sala, las de *Laetius*, obra que había sido presentada en Madrid un año antes, en el mismo ciclo de producciones del CDN que había promovido los mencionados estrenos de Matilla, Riaza y Benet i Jornet. De nuevo es valorado muy positivamente el lenguaje escénico, basado en "una expresión corporal que se aproxima al puro ballet-pantomima, escenográficamente del mejor gusto."

Algún reparo del tipo "encontramos muy superior el código expresivo a las ideas expresadas" no consigue, sin embargo, empañar "la solvencia artística" ("de ejemplar madurez creativa e interpretación sin fallo") ni el "crescendo" de la trayectoria artística del grupo, así como tampoco el premio "entusiasta, cordial" del público a la labor del equipo de producción.

En la Sala Olimpia (que, además de las reposiciones mencionadas de *M-7 Catalonia* y *Laetius*, había acogido una versión desmitificadora y divertida de *La Odisea*, realizada por el grupo La Xalana, afín a Els Joglars), se llevan a cabo las representaciones del tercer espectáculo que el grupo trae a Madrid durante la Transición Política.

Se trata de *Olympic Man Movement*, obra de realización tan alabada como las anteriores, pero en la que la crítica señala aspectos que merecen alguna consideración. Entre ellos, el acercamiento temático a "la realidad inmediata, a nuestra historia reciente y presente": "cualquier espectador despistado (...) puede creer que sin darse cuenta se metió en un mitin de propaganda de un partido

neofascista, de los tiempos del Mundial 82". En segundo lugar, la sombra de ambigüedad que emana de la nueva propuesta: "Llevar al ánimo de los espectadores una cierta duda sobre las intenciones profundas, no es una buena fórmula". Por último, algún indicio de cansancio que hace decir a un crítico: "Habría que desmenuzar la equivocidad del mensaje y la enorme pobreza textual de la obra" que explican que, durante años, Boadella "haya preferido la creación de códigos gestuales y visuales en los que el mensaje, apenas explícito, debía ser completado por la interpretación del espectador."

Hay quien, sin embargo, halla adecuada explicación para las claves de éxito de esta forma dramática: "Capacidad para crear un gran espectáculo, para interesar a un público (...) con las nuevas formas participativas a través de la dinamización de unas *imágenes* muy buenas."

Salvador Távara y La Cuadra

En 1976, La Cuadra de Sevilla representa en Madrid su espectáculo *Los palos*, primer estreno del grupo en el período de la Transición y segunda aparición en los escenarios madrileños (tras *Quejío*).

El espectáculo resulta "teatralmente flojo y descosido de lo que no sea voluntad de mensaje social transmitido por vía lírica y del sentimiento". Pero la crítica ve con claridad en esta obra la confirmación de que el grupo posee un lenguaje propio: "Un lenguaje teatral 'no literario' (...) para transmitir directamente su protesta con los recursos puramente populares de unos sonidos y unas imágenes de fortísima carga emocional", que apoya su "validez expresiva en un ámbito escénico seco, pobre e implacable". La teatralidad funciona a partir de "un juego de sugerencias" con las que "la mente y la sensibilidad del espectador van armando un conjunto teatral coherente".

La eficacia del lenguaje dramático de La Cuadra para suscitar la confrontación con la expresión tradicional resulta evidente en esta cita:

"Desde que vi *Quejío* hallé algún argumento favorable [a los efectos dramáticos de la desverbalización]. No obstante, *Los palos* vuelve a arrebatármelo, porque es la mera reiteración de aquel espectáculo, sin progreso alguno y sólo mayor sofisticación."

Dos años más tarde, La Cuadra vuelve a Madrid con *Herramientas* (subtitulada "Una propuesta dramática para un teatro de trabajadores"), esta vez en la recién estrenada Sala El Gayo Vallecana. La explicitud del subtítulo da idea de un aspecto entrevisto por la crítica: "La Cuadra sigue ganando en precisión ideológica lo que fatalmente parece ir perdiendo en ese entramado interior que alimenta y

aprieta el inconsciente de los espectáculos teatrales." La ausencia de progresión en la línea teatral del grupo torna inevitable la comparación con su primer espectáculo: "*Quejto*, con su carga entera de elementalidad, con sus vaguedades y su imprecisión ideológica a cuestas, sigue siendo el punto más alto de La Cuadra".

Con *Andaluća amarga* alcanza el grupo un éxito de cartelera (13 semanas) verdaderamente significativo si se piensa en las condiciones absolutamente comerciales en las que se han presentado todos sus espectáculos, sin bien esta vez el Teatro Martín se acoge a una campaña de promoción de espectadores auspiciada (estamos en 1980) por el Ministerio de Cultura. El espectáculo parece "una síntesis de *Quejto* y de *Herramientas*, aunque sigue sin alcanzar -ni de lejos- la belleza y altura escénica del primero".

Cierta crítica señala que "sólo varía su estética de presentación, esta vez tenebrista y con intervenciones de una grúa mecánica, cuyas dentelladas excavadoras parece que van devorando a los figurantes", concluyendo que "Távora ha encontrado una buena fórmula plástica en la que encajar el cante y *la repite*. Juega con los estereotipos del andalucismo folklórico para utilizarlo en contra del folklore comercial."

Otros, sin embargo, defienden las verdaderas cualidades de "un lenguaje visual que acompaña al cante" aplicando "una imaginación estrictamente escénica a aquello que quiere relatar. (...) La Cuadra convierte en elementos realmente escénicos filosofía, música, mecanización (...) sin perder de vista al hombre ni un momento".

La perspectiva deparada por el transcurso de dos décadas y un adecuado análisis del fenómeno teatral permiten hoy realizar una serie de precisiones referidas al comportamiento de las vanguardias en el teatro español de la Transición Política llevada a cabo entre 1975 y 1982. Se trata de factores desde cuya consideración será posible deslindar las tendencias que articulan la creación teatral del período, los cuales se materializan en los años aquí estudiados y, mucho más, en los inmediatamente posteriores. En este sentido, estimamos necesario suscitar una posterior y más profunda reflexión en torno a los siguientes puntos:

1) La aparición del lenguaje teatral de las vanguardias occidentales gracias a los compromisos internacionales de nuestros escenarios (sobre todo en relación con el auge extraordinario de los festivales) ofrecerá la posibilidad a los espectadores españoles (incluyendo a la crítica) de entrar en contacto con el verdadero lenguaje escénico vanguardista, sin intermediarios más o menos fiables, como era el caso hasta la llegada de las libertades políticas de la Transición.

2) La influencia del lenguaje vanguardista internacional en los autores españoles deja de ser un fenómeno puramente textual y se convierte en una realidad

escénica, apoyada y criticada por sectores a veces sorprendentes del mundo del teatro.

3) Es perfectamente admisible, a la vista de lo expuesto en este trabajo, la existencia de una auténtica renovación formal en el teatro español de la Transición Política, en cuyo interior se perfilan con nitidez los caminos emprendidos y mantenidos con cierta coherencia por algunos autores y grupos del período. Dicho constatación, por otra parte, mantiene toda su fuerza aun a pesar de la renuncia, en casos muy concretos, a una línea dramática coherente como elevado precio por la subsistencia en un contexto que traza como única vía hacia el futuro el éxito en los estrenos del presente.

4) Se deslindan los campos de vanguardia estética y política, creándose alineaciones y enfrentamientos, ausentes antes en la historia del teatro español contemporáneo, que son debidos a la falta de claridad en la determinación de los presupuestos escénicos vanguardistas.

5) Se patentiza en los años de la Transición Política el inicio -extremadamente acentuado y desarrollado en el período siguiente- del mecenazgo institucional, materializado en el plano estético como interferencia para la eclosión natural de nuevas tendencias o nuevas formas dramáticas, tal y como se desprende del apoyo del Centro Dramático Nacional a las obras de algunos de los autores analizados. Junto a esto, parece de algún modo posible hablar de cierto "malditismo" en nuestro teatro reciente, tal y como se induce de la consideración de las dificultades de recepción experimentadas por las creaciones de, entre otros, Fernando Arrabal o José Ruibal durante el período de la Transición Política.