

Panorama del teatro español en los años 80 y 90 *

Manuel Pérez Jiménez
Universidad de Alcalá

0. Introducción

Al intentar establecer, en este trabajo, una aproximación a la creación teatral llevada a cabo por los dramaturgos españoles una vez acabado el período de la Transición Política, practicamos una sistematización de la producción dramática basada en la consideración de unas corrientes creadoras que, a su vez, se hallan presentes en el teatro español de todo el siglo XX y cuya vigencia, cuestionamiento o modificación durante el período señalado trataremos de mostrar a lo largo de nuestra exposición.

Dichas corrientes o cauces comunes poseen una naturaleza eminentemente formal, en tanto que constituyen grandes vías o modelos compositivos que funcionan, en el acto de la creación teatral, como referentes paradigmáticos en relación con los cuales establecen los dramaturgos la previsión de los estilos escénicos que configuran sus obras. Por otra parte, la lógica correspondencia entre el plano formal y el de los contenidos, hace necesario tener en cuenta la transposición, a través de los diferentes modelos estilísticos, de otros tantos posicionamientos mentales y actitudinales mediante los que traducen los autores las visiones del mundo de los sectores que conforman la sociedad española del momento. Finalmente, el concepto de corriente creadora revela, en razón de su propia composición semántica, el carácter dinámico y solidario que posee la creación artística y que se traduce en la influencia progresiva, sobre cada autor, de la obra de sus antecesores y de la de buena parte de sus coetáneos. Teniendo en cuenta, pues, estos criterios, adoptamos aquí la categoría de corriente teatral como base de la sistematización de la creación dramática llevada a cabo por los autores españoles entre los años 1983 y 1996, fecha, esta última, que contempla la redacción del presente trabajo.

De manera general, y a modo de breve preámbulo, deseamos señalar que nos hallamos, a nuestro entender, ante una labor creadora rica en cantidad y en variedad temática

* La versión aquí ofrecida constituye una revisión de la original de este trabajo, la cual había sido publicada en 1998 bajo el título: "Panorama del teatro español último (1983-1996)".

y estética, que ha poblado los escenarios del período de un número considerable de estrenos que desmienten, al menos parcialmente, los rumores de la sempiterna crisis teatral y que proporcionan de manera directa la materia de la que se nutren los siguientes párrafos.

1. Los caminos de la pieza bien hecha

1.1. Entre seducción e ideología

Durante los años anteriores al período que abordamos, la relativa incertidumbre del proceso transitorio había albergado la existencia de un sector de mentalidad de raíz involucionista, que en el campo del teatro había sido explicitada por un conjunto de obras propagadoras de los valores del sistema dictatorial anterior y combativas con respecto a la implantación del nuevo sistema de libertades. Cuando en 1982 concluye la Transición Política, aquel teatro restaurador de mentalidades anacrónicas desaparece en la forma de directa explicitud que lo había caracterizado y, en el nuevo período, va a estar representado por un reducido número de obras cuyos universos imaginarios dejan entrever (bien en su integridad, bien de modo parcial o aislado) actitudes conservadoras materializadas, generalmente, a través de los cauces genéricos ofrecidos por la comedia más o menos convencional o por diversas formas teatrales ligeras.

En varios de sus estrenos durante el período, RAFAEL MENDIZÁBAL muestra bien las líneas generales de esta tendencia. Sus obras, codificadas bajo géneros y formas tradicionales de raigambre cómica y pobladas, en general, de personajes y universos populares, materializan aquellas actitudes citadas, ya sea mediante las opciones vitales de sus personajes femeninos (*Mañana será jueves*), ya sea en la contraposición entre ancianidad y juventud (*Mala yerba*), o bien a través de alusiones y ataques explícitos a la concreta realidad política del momento (*De cómo Antoñito López, natural de Játiva, subió a los cielos*).

También algunas de las obras estrenadas, en los años iniciales de la etapa democrática, por SANTIAGO MONCADA contienen explícitas alusiones al sistema político, que a veces se traducen, bien en la descalificación del mismo (*Mejor en octubre*), bien en su fusión con la mentalidad elitista de sus personajes (*Siempre en otoño*).

Como el anterior, también JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN muestra la yuxtaposición de motivos y puntos de vista propios de la mentalidad restauradora con procedimientos formales abiertamente dirigidos a la captación del éxito inmediato de sus piezas. En efecto, buena parte de las numerosas obras estrenadas por Alonso Millán evidencian una actitud crítica hacia el sistema (*¡Anda mi madre!*, *Sólo para parejas*), a veces, con manifiesta furibundez (*Usted no sabe con quién está hablando*), que no impide la utilización de cauces genéricos directamente relacionados con la consecución decidida del éxito de cartelera, entre ellos los procedentes de la comicidad tradicional y de la comedia burguesa (fórmula, esta última, preferida también en las creaciones de Santiago Moncada).

Sin la vertiente de explicitud ideológica que caracteriza la obra de los anteriores,

ANTONIO MARTÍNEZ BALLESTEROS estrena varias piezas de universo popular y sistema de valores tradicionales (*Matrimonio para tres*, *Pisito clandestino*), buscadoras en todo caso de los caminos de la comercialidad (*Camila, mi amor*) que caracterizará más directamente a los autores del apartado siguiente.

1.2. La oferta como criterio

En cuanto actividad artística sujeta a unas condiciones de comunicación de carácter colectivo, así como a circunstancias de producción que exigen a quienes la llevan a cabo una dedicación absoluta, a la actividad teatral le resulta inherente una venalidad que, si se halla presente en la práctica totalidad de las creaciones actuales, determina en algunos casos procedimientos compositivos y temáticos intensamente orientados hacia la consecución del éxito y, consiguientemente, de la supervivencia de la labor creadora de quienes los practican.

En consonancia con la nítida existencia de una corriente teatral que, atendida al propósito mencionado, atraviesa la extensa producción de comedias (aunque no solamente) durante todo el siglo XX, algunos autores producen en los años que sirven de referencia a este trabajo obras que buscan los espacios del teatro privado, en donde se estrenan y representan para públicos que identifican el teatro con universos habitados por clases medias, materialmente acomodadas, y con géneros que recorren el espectro que va desde la comicidad tradicional hasta la comedia burguesa de evasión, en la prestigiosa línea que, arrancando de Scribe y de la *obra bien hecha*, había constituido el más seguro valor para el aprecio de un importante sector del público español y europeo en las dos últimas centurias.

Entre aquellos autores, JAIME SALOM mantiene la mayor parte de sus estrenos en la línea evasiva y resueltamente consumista que caracteriza a esta tendencia, abordando para ello motivos de carácter *fuerte* relacionados con el erotismo (*Mariposas negras*), los personajes célebres (*Casi una diosa*) o la historia contemplada en sus aspectos más comúnmente superficiales (*Las Casas: una hoguera al amanecer*). De manera singular, el autor se muestra en obras como *Un hombre en la puerta* próximo a los posicionamientos ideológicos que caracterizan a las obras del apartado anterior, a través de la trivialización que envuelve la temática ideológica de la anécdota de esta pieza.

En este mismo apartado cabe mencionar la pieza de MARÍA MANUELA REINA titulada *El pasajero de la noche*, la cual patentiza el triunfo decidido de la moral oligárquica sobre el representante de la clase inferior. Precisamente, la autora convierte en rasgo identificador de su teatro la recreación de universos de elevadísimo *standing*, como sucede en *La cinta dorada* y en *Reflejos con cenizas*, si bien muestra en otras piezas una mayor proximidad a los modelos más convencionales de la comedia burguesa, incluso en alguna obra escrita *ex profeso* para un determinado actor (*Alta seducción*).

ANA DIOSDADO comparte, en estos años, con la anterior autora el cultivo de las formas de la teatralidad (comedia y drama) procedente de la pieza bien hecha y la recreación de universos acomodados, notablemente artificiosos y reveladores de un propósito

abiertamente venal (*Los ochenta son nuestros, Cristal de Bohemia*).

En esa misma línea, aunque con más elevado grado de artificiosidad, hay que situar la pieza *Los bellos durmientes*, de ANTONIO GALA, en la que el autor se pliega a unos procedimientos compositivos que evidencian una tradicionalidad cercana al arcaísmo estético. Otros varios estrenos del autor (*Samarkanda, La truhana*) sitúan a éste en la dimensión más comercial que caracteriza, en alianza con su particular tratamiento lirizador de los diálogos, su ya dilatada creación.

Por su parte, MIGUEL SIERRA aproxima a la cotidianidad más coloquial el universo de su principal estreno del período (*Palomas intrépidas*), obra de relativa novedad en su planteamiento, que aporta cierto aire renovador a una teatralidad emparentada con la comedia burguesa; al igual que *La belleza del diablo* supone, desde su forma de comedia musical, un nuevo intento del autor para explorar los caminos, legítimos y arduos, del éxito teatral.

2. Los ámbitos del drama

2.1. La hipertrofia ideológica

En el teatro español de la era democrática se aprecia el mantenimiento de una dimensión ideológica que, al tiempo que resulta inusual en el panorama teatral europeo coetáneo, explica la perduración de motivos temáticos y de fórmulas creadoras que fueron característicos del teatro resistencial surgido como oposición al sistema dictatorial en el período tardofranquista. En los años de la Transición Política, dichas obras comienzan a mostrar los signos de una vinculación al contexto anterior que las torna, en cierto modo, anacrónicas con respecto a las nuevas formas teatrales y a los nuevos asuntos convivenciales surgidos en el período.

Durante la etapa democrática (cuyas primeras décadas constituyen, como se ha indicado, el referente del presente estudio), la hipertrofia ideológica de una parte del teatro español incluso resulta todavía más sorprendente, si se considera la evidente consolidación del sistema democrático acontecida durante esos años y, por lo mismo, la pérdida de vigencia de los problemas abordados por estas obras. Junto al talante de abierta oposición al anterior régimen con que se configura la filosofía institucional de los gobiernos del período, la determinación impuesta a la actividad teatral por parte del poder público, a través del sistema de producción subvencionada, podría explicar adecuadamente un fenómeno al que no es ajena la orientación ideológica auspiciada por las nuevas autoridades teatrales, algunas de ellas procedentes del teatro combativo desarrollado en la década anterior por los grupos independientes.

Desde el punto de vista estético, las obras que conforman esta corriente evidencian (bien por haber sido escritas –pero, generalmente, no estrenadas– en el período anterior, bien por el peso del contexto sucintamente descrito en el párrafo que antecede) una vinculación

con estilos teatrales que ahora aparecen anclados en un pasado reciente, con predominio evidente en ellas del drama alegórico característico del tardofranquismo y de la Transición Política.

Los estrenos de ALFONSO SASTRE y de AGUSTÍN GÓMEZ ARCOS en el Centro Dramático Nacional ejemplifican adecuadamente estas circunstancias. El primero, que había alcanzado con *La taberna fantástica* un éxito proporcionado a la calidad de la pieza, reitera ahora sus fórmulas de teatro crítico, alusivo a la realidad inmediata y pretendidamente subvertidor de los valores ideológicos vigentes, en piezas como *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* o *El viaje infinito de Sancho Panza*, esta última estrenada (como otras varias de las mencionadas a lo largo de este trabajo) en el marco de la generosidad presupuestaria de los fastos de celebración del quinto centenario. De Gómez Arcos se recuperan creaciones que supusieron aportaciones de vanguardia en el lejano momento de su creación (*Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*, *Los gatos*) o que mantienen constantes analíticas de la realidad ya en claro desuso en el nuevo contexto histórico (*Hijos míos, es preciso contaros ciertas cosas*).

En esta misma línea de intensa ideologización se inscriben las aproximaciones a la temática histórica estrenadas por JOSÉ MARTÍN RECUERDA (*Las conversiones*) y, en la pieza escrita en colaboración, por JERÓNIMO LÓPEZ MOZO y LUIS MATILLA (*Como reses*), así como, desde un tratamiento notablemente impregnado de un humor deformante, por MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO (*Papá Borgia, Juana del amor hermoso*) y por DOMINGO MIRAS (*Las alumbradas de la Encarnación Benita*).

De manera un tanto coyuntural, otros creadores aproximan, durante los primeros años del período, sus patrones creadores a la vertiente político-ideológica aceptable según los criterios de la promoción institucional del teatro. Así sucede con JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, quien traza en el drama *Trampa para pájaros* una esquematización explicadora del cambio, en la que resultan fortalecidos los elementos tipificadores de la nueva ideología institucional; tras de lo cual, sin embargo, inicia seguidamente el autor un camino de dilatado éxito y rasgos propios, en el que los aspectos propiciadores del patrocinio oficial (*Bajarse al moro*, *La sombra del Tenorio*) ceden progresivamente ante la resuelta incorporación de las fórmulas evasivas recreadoras de universos burgueses (*Hora de visita*, *Vis a vis en Hawaii*) o populares (*Yonquis y yanquis*), atenuadas a los moldes genéricos del drama y, más frecuentemente, de la comedia.

Por su parte, SALVADOR TÁVORA revela (en las creaciones realizadas por La Cuadra durante el período) un deslizamiento desde la investigación del lenguaje escénico que otrora caracterizó al grupo sevillano hasta la linealidad ideológica descrita y hasta la adopción de modos y temas propiciadores del patrocinio institucional. Sus espectáculos manifiestan ahora un esquematismo ideológico que reduce progresivamente la relevancia estética de los lenguajes visuales, espectaculares y musicales que le son propios (*Alhucema*, *Identidades*, *Piel de toro*).

Otros autores, aparte de los mencionados, dan a la escena o a la imprenta, durante estos años, creaciones que circunstancialmente se ajustan a los modelos de este teatro, a la

vez institucional y combativo, si bien manteniendo el común de sus obras en una dimensión renovadora que los sitúa de manera más propia en la tendencia siguiente.

2.2. Entre renovación y reflejo del entorno

Un considerable sector de los dramaturgos que estrenan obras durante los años que nos ocupan intenta mantener en ellas las constantes renovadoras que habían inspirado toda una corriente de la creación teatral española de la segunda mitad del siglo. En ellos, la actitud de búsqueda de formas escénicas propias del nuevo contexto parece corresponderse con la voluntad general de indagación en los aspectos convivenciales presentes en la sociedad española de la etapa democrática.

A través de los autores y obras que a continuación mencionamos, resulta posible considerar cómo el género del drama, a la vez que se consolida como herramienta privilegiada para el diálogo con la realidad exterior, muestra ahora una capacidad de adaptación a los nuevos tiempos y expectativas de recepción que se traduce en una diversidad verdaderamente notable en el plano estético.

Hallamos en muchas de estas obras un componente de reflexión sobre el entorno que frecuentemente adopta las formas del realismo crítico como lenguaje escénico fundamental. Así sucede con las obras de notables dramaturgos ya consagrados, como ANTONIO BUERO VALLEJO (*Música cercana, Las trampas del azar*) y LAURO OLMO, quien, en los primeros años del período, estrena obras tan importantes como *Pablo Iglesias* o algunas de sus *Estampas contemporáneas*. Otros autores cultivan este teatro reflexivo sobre los grandes temas de la realidad contemporánea, como ANTONIO ÁLAMO (*Los borrachos*), JESÚS CAMPOS (*Entrando en calor*) o FERMÍN CABAL (*Castillos en el aire, Travesía*).

Sin embargo, la indagación formal que caracteriza a esta corriente se traduce con frecuencia en la reiteración de un modelo de obra bien determinado en un sector del teatro occidental de última hora. Se trata de un drama de notable densidad comunicativa, tanto por la carga conceptual que conlleva, como por una concentración compositiva articulada en torno a un evidente conflicto, con frecuencia sostenido por un reducido número de antagonistas, y desarrollada mediante una progresión dramática basada en la sucesión de correlaciones de las fuerzas encarnadas por los personajes y en la eficaz dosificación de las partes que transmiten la narratividad de la trama. Un buen número de estrenos del período responde al modelo descrito, desde las obras en las que PALOMA PEDRERO (*El color de agosto, Invierno de luna alegre, Historias de amor efímero*), SEBASTIÁN JUNYENT (*Hay que deshacer la casa, Señora de...*) y SERGI BELBEL (*Tàlem, Caricias, Elsa Schneider*) exploran las relaciones personales o de pareja, hasta los dramas de atrayente figuración en sus universos evocadores, misteriosos o singulares creados por IGNACIO AMESTOY (*Ederra*) y, sobre todo, por JOSEP MARÍA BENET I JORNET (*Deseo, Testamento*).

En general, estas obras muestran la madurez de un teatro que, conociendo las aportaciones de la vanguardia europea de posguerra en los ámbitos de la plástica y de la

gestualidad, las incorpora y funde con un diálogo que es nuevamente convertido en el soporte principal de la acción dramática y que ahora aparece notablemente deslitteraturizado, en tanto que puesto en relación directa con los vacilantes procesos mentales y con las carencias comunicativas del individuo contemporáneo.

Otras varias piezas estrenadas durante estos años permiten (mediante la incorporación, en algunos casos, de los rasgos que sucintamente acabamos de describir) la adscripción de sus creadores a la corriente que acabamos de describir, como sucede con las obras de ALBERTO MIRALLES (*El trino del diablo*, *Comisaría especial para mujeres*), EDUARDO GALÁN (*Pareja de damas*) y JAVIER TOMELO (*Amado monstruo*).

En este sentido, la línea más personal de la creación teatral del período corresponde a JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, quien armoniza la búsqueda de nuevos caminos temáticos y formales con el mantenimiento de unas constantes que caracterizan su producción y que se concretan en la desrealización fabuladora, mítica o metateatralizada de sus universos dramáticos (*¡Ay, Carmela!*, *El cerco de Leningrado*), en los procedimientos de ficcionalización del público (*El retablo de Eldorado* y, también, *Ñaque o de piojos y actores*, obra de creación y estreno anteriores al período), en el tratamiento parcialmente fantástico de asuntos históricos y épicos (*Lope de Aguirre, traidor*) o en la sugerente alteración de las coordenadas espacio-temporales de sus dramas (*Perdida en los Apalaches*).

Un lugar también especial, dentro de esta corriente, corresponde a ALBERT BOADELLA, tanto por el carácter singular de su creación (cuyos rasgos germinadores quedan establecidos ya desde la etapa de creación colectiva de Els Joglars), como por la evidente progresión artística que ahora manifiestan sus obras; como, sobre todo, por el predominio, en sus espectáculos, del desarrollo de la escenicidad (incluso cuando ésta se superpone a moldes compositivos propios del drama). Su muy notable, en cantidad y calidad, producción del período recrea los nuevos y viejos mitos sociales (*Ubú, president, Teledium, Gabinete Liberman*), o bien tematiza aspectos candentes del presente colectivo (*El Nacional, Yo tengo un tío en América*).

3. La experimentación y sus formas

3.1. En las coordenadas de la revolución vanguardista

Un nuevo apartado corresponde, en la historia del teatro español de los años ochenta y noventa, a los autores cuyas obras siguen trayendo hasta los escenarios españoles los hallazgos vanguardistas generados por la revolución experimental acontecida en el teatro europeo dos décadas antes.

En efecto, manifestando, con frecuencia, una actitud general de desvinculación respecto a la realidad inmediata (traducida en la renuncia a la pretensión de recrear sobre los escenarios universos reconocibles y de materializar teatralmente las mentalidades vigentes en la sociedad española), algunos dramaturgos de relieve habían llevado a cabo en los años

anteriores labores creadoras notablemente determinadas por la voluntad de incorporar a sus creaciones las técnicas y estilos escénicos aportados por los dramaturgos del Absurdo y por quienes, sucediéndoles, habían materializado el amplio despliegue de la vanguardia que transformó la escena occidental en los años sesenta y siguientes.

En el período que nos ocupa, esta línea teatral cuenta con los estrenos protagonizados por FERNANDO ARRABAL, quien en *El rey de Sodoma* y, sobre todo, en *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* lleva a cabo formulaciones que responden al predominio de las leyes internas de la creación teatral y de la dimensión interior del individuo, dando a su vez cabida, sobre todo en el segundo de los títulos mencionados, a formas y temas que sitúan el teatro del autor en el centro neurálgico de la revolución teatral de raíz vanguardista.

Desde presupuestos similares, FRANCISCO NIEVA estrena varias piezas de universos intensamente imaginativos y lenguajes dramáticos transgresores (*El baile de los ardientes*, *Los españoles bajo tierra*), a veces desde un predominio de la deslumbrante imaginería de sus códigos verbales (*No es verdad*, *Te quiero*, *zorra*) o de la plástica escénica (*Aquelarre y noche roja de Nosferatu*) sobre la dramaticidad intrínseca de las obras.

También ALFONSO VALLEJO continúa ahora, tras la singular posición que en la historia del teatro español le otorgan sus grandes títulos estrenados en el período transitorio, su labor de intensa experimentación y de búsqueda original, basada en la comunicación de sensaciones arrebatadoras o inquietantes (*Orquídeas y panteras*), o bien en la configuración de universos desrealizadores de intenso poder sugeridor (*Gaviotas subterráneas*).

Finalmente, ÁNGEL GARCÍA PINTADO traza en *La sangre del tiempo* una visión traumática e intelectualizada de las obsesiones que aquejan al individuo actual, mientras que ANDRÉS RUIZ crea, en *Ocaña, el fuego infinito*, un drama transido por la desgarrada personalidad de su protagonista.

3.2. La experimentalidad tutelada

Al margen de la transformación aportada a nuestro teatro por la vanguardia occidental, cuyos logros siguen aproximando a la escena española los autores considerados en el apartado anterior, se evidencia en el período que nos ocupa (especialmente, en espacios de carácter institucional o público) el surgimiento de una corriente que, sin que ello implique asimilación de los logros vanguardistas anteriores, se instala en el panorama del momento bajo la forma de un conjunto de procesos simultáneos (y, a veces, puntuales) de experimentación textual y escénica.

Aunque, desde la perspectiva adoptada, interesan a este estudio, sobre todo, los aspectos estéticos, esto es, las derivaciones temáticas y formales generadas en el ámbito propio de la creación teatral; lo cierto es que, ampliando el arco de la percepción del fenómeno (a fin de describir sucintamente su génesis), parece evidente, en un primer nivel de apreciación, que la corriente que estamos ahora considerando en el teatro español del período debe parte de su especificidad a la apreciable proximidad entre sus criterios compositivos y

las condiciones establecidas para el estreno, exhibición y edición en los espacios teatrales de propiedad pública o de patrocinio institucional.¹

El entonces recién creado Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE)² aparece en el período como principal promotor de un conjunto de autores cuyos estrenos inspira y acoge en su programación, publicando algunos de sus textos en la colección denominada "Nuevo Teatro Español" y promocionando a través de prólogos, presentaciones y actos institucionales la idea de tratarse de un teatro experimental destinado a materializar la presencia en la escena española de una vanguardia que, hasta entonces, habría estado completamente ausente de la misma.³

Situados –de acuerdo con la línea metodológica de nuestro trabajo– en una perspectiva eminentemente estilística, resulta posible describir un conjunto de factores que, en el plano formal, caracterizan a los autores y otras de la corriente que estamos considerando. Así, existe en muchas de estas creaciones una voluntad experimental que se traduce en su disponibilidad para ser objeto de puestas en escena que permiten o propician un amplio protagonismo de la figura, cada vez más poderosa en el período, del director escénico. Las obras de VICENTE MOLINA FOIX (*Los abrazos del pulpo*, *Don Juan último*) ejemplifican bien este fenómeno, por cuanto representan –considerando, además, tanto la

¹ En este sentido, la intervención directa del poder político en la vida teatral del período considerado se convirtió –como suele suceder– en un fenómeno no exento de polémica, el cual obedeció a un conjunto complejo de factores, algunos de ellos relacionados con tradiciones como la europea del teatro popular, la cual concibe este arte como servicio público que el estado debe asegurar y, por lo mismo, controlar. En el período que nos ocupa, el fenómeno de promoción pública del teatro contaba con precedentes en la propia Transición Política (cuando el gobierno de UCD crea el Centro Dramático Nacional), pero resulta evidente que son los años siguientes los que registran una consagración de esta práctica, destinada a prolongarse en el teatro español actual. En efecto, el incremento espectacular del sistema de subvenciones durante los años ochenta y noventa iba a convertir al estado y a los gobiernos autonómicos en los primeros productores teatrales, poniendo así en marcha una forma de tutelaje que produjo la práctica extinción del teatro privado, el cual debió ser alimentado, a su vez, con dinero público, acabando de cerrar así un círculo notablemente paradójico.

² En el contexto que estamos describiendo para esta corriente teatral debe ser considerado, pensamos, el fenómeno del surgimiento de las salas teatrales alternativas, algunas de las cuales asumen la función de complementar al CNNTE, tanto en lo relativo a la cobertura espacial de la discreta experimentalidad auspiciada, cuanto en lo que respecta a las implicaciones materiales e ideológicas del proceso, a las que sucintamente estamos aludiendo.

³ En opinión de críticos y expertos, se omitía así la necesaria fase de asimilación de la revolución experimental occidental, haciéndose además tabla rasa de los logros realizados por la creación teatral española durante los últimos decenios y muy especialmente por el teatro de raíz vanguardista, al que nos hemos referido en el apartado anterior. En fenómeno suscitó, por ello, las diatribas de buen número de dramaturgos que contaban con una creación ya asentada, los cuales explicitaron profusamente su opinión acerca de la pretensión institucional de crear artificialmente una nueva generación de autores (algunos, procedentes del campo de la narrativa o de la lírica y la mayor parte, sin experiencia escénica anterior) y, asimismo, acerca del efectivo control ideológico y estético, por parte del poder público, que dicha pretensión albergaba.

amplitud de la creación literaria del autor, cuanto la parquedad de su experiencia teatral- la demorada aplicación al teatro de fórmulas creadoras que habían constituido la vanguardia poética de varios decenios atrás.

La mencionada experimentalidad de este teatro se traduce en un formalismo que resulta especialmente evidente en la composición externa de las obras, como sucede en *Indian summer*, de RODOLF SIRERA; en las creaciones, de sugerente geometrismo constructivo, de JUAN MAYORGA (*Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*) o en algunas de las propuestas de RODRIGO GARCÍA (*Acera derecha*). Las creaciones de los dos últimos evidencian, por otra parte, una profundización en conflictos de carácter íntimo o privado, con preferencia sobre los que se inscriben en el entorno exterior o colectivo.

Creemos, por otra parte, que los factores culturales y estéticos aportados por el conjunto de fenómenos albergados bajo el término *posmodernidad* pueden explicar algunos de los rasgos diferenciadores de las obras de esta tendencia. El concepto, de problemática e insuficiente aplicación a la creación teatral española contemporánea, aporta indudablemente elementos presentes de uno u otro modo en los diversos dramaturgos del período, pero, en sus rasgos esenciales, manifiesta una presencia más decididamente configurada en los autores de la corriente que estamos considerando. A la mentalidad posmoderna correspondería, así pues, la a-historicidad presente en obras como *La emoción*, de ÁLVARO DEL AMO, así como la remisión de los conflictos a la esfera de lo personal y de lo íntimo que se aprecia especialmente en *Lenguas de gato*, del mismo autor, o en *La soledad del guardaespaldas*, de JAVIER MAQUA, autor este último que muestra en *Triste animal*, junto a la influencia tardía del teatro brechtiano, una concreción entre irónica e íntima de la crónica histórica que sirve de telón de fondo al conflicto.

La carencia de sentido crítico que, con respecto a los asuntos de la convivencia colectiva, se aprecia en este teatro (subrayada con profusión por ensayistas y críticos) aparece relacionada con esta reducción del universo dramático aportada por la mentalidad posmoderna, llegando a materializarse en obras cuyo sentido lúdico se funde con evidente inanidad y aun, a veces, ingenuidad conceptuales. Así sucede en algunos estrenos de IGNACIO GARCÍA MAY (*Alesio*, *Operación ópera*), de IGNACIO DEL MORAL (*Sabina y las brujas*), de ELVIRA LINDO (*La ley de la selva*) y de ERNESTO CABALLERO (*El cuervo graznador grita venganza*), si bien este último autor cuenta con una creación relativamente extensa en la que caben, sin abandono completo de la elementalidad de pensamiento, piezas de mayor altura estética (*Auto*, *Squash*, *Rezagados*). De modo similar, la obra de ALFONSO ARMADA recorre una trayectoria personal que va desde la discreta trivialidad de *Sin maldita esperanza* y la resuelta voluntad experimental de los elementos escénicos presente en *La edad de oro de los perros*, hasta la mayor incidencia crítica que muestra su texto (de notable virtualidad experimentadora en el ámbito concreto de la escena) *El alma de los objetos*.