

# TEATRO ESPAÑOL ACTUAL E HISTORIOGRAFÍA TEATRAL

## CONTEMPORARY SPANISH DRAMA AND THEATRICAL HISTORIOGRAPHY

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ<sup>1</sup>

Universidad de Alcalá

### Resumen

Partiendo de la visión deparada por algunos de los remarcables tratados que, de manera extensa, han abordado nuestro objeto de estudio, realizamos una sistematización de las obras que conforman los nuevos dominios estéticos del teatro español actual, en los cuales se sustenta la entidad estética del presente período teatral. De manera concreta, consideramos el panorama estético de nuestros días conformado por los siguientes dominios: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación.

**Palabras clave:** ficcionalidad, dramaticidad, escenicidad, figuración realista, figuración surrealista, dominios estéticos

### Abstract

From some relevant sources, this work traces an approach to present Spanish Drama and proposes a systematization of the new aesthetic domains through the fictional models observed in their respective sets of representative plays.

**Key words:** fictional facet, dramatic facet, scenic facet, realistic figuration, surrealist figuration, aesthetic domains

## 1. EL TRÁNSITO

El propósito de describir un período historiográfico, sea este de orden general o que esté referido, como en nuestro caso, al ámbito del teatro, requiere dar por concluido el período precedente. Debemos, pues, referirnos previamente a los dramaturgos que llenaron con sus obras los últimos decenios del teatro español contemporáneo, a fin de constatar la continuación o el cese de sus respectivas labores creadoras en el teatro español actual, antes de dar cabida en este último a las obras de nuevos autores. Ello podría permitir, una vez identificado el tránsito entre ambos períodos de la historia de nuestro teatro, percibir las líneas de un relevo que, en nuestra exposición, pretende ser descrito más allá de la estricta relación onomástica y de su consiguiente clasificación de autores y colectivos.

Ahora bien, este trabajo procura configurarse desde la consciente contemplación del panorama deparado por la historiografía teatral y, en particular, de las líneas

---

<sup>1</sup> Universidad de Alcalá. perez.manuel@uah.es. Recibido: 07-07-2016. Aceptado: 20-09-2016.

trazadas en el mismo por algunos de los grandes tratados cuyos planteamientos epistemológicos sintetizamos en el apartado siguiente. Como veremos, el conjunto de los mismos recubre eficazmente tanto la nómina como los aspectos principales de la creación de los autores a los que nos hemos referido en el párrafo anterior, permitiendo con ello dar cuenta de los términos y de los límites entre los que resulta posible considerar el paso de un estado *contemporáneo* a otro *actual* en la historia del teatro español.

De manera general, nuestros referentes historiográficos tienden a proyectar sobre el ámbito teatral la cronología emanada de la periodización histórica, sirviéndose de una terminología y de una datación no del todo coincidentes, pero sí comúnmente aceptadas en lo que se refiere al concreto período de la Transición Política y, especialmente, al año 1975 como comienzo exacto del mismo. En torno a la precisión deparada por dicho período y a la consideración de su teatro como una unidad, bien definida en varios estudios teatrales, la historiografía teatral referida a la segunda mitad de ese siglo lleva a cabo categorizaciones del teatro anterior no coincidentes entre sí, al tiempo que adopta soluciones netamente diferentes en el tratamiento del teatro posterior, determinadas naturalmente por la fecha de redacción de cada tratado y materializadas también en el carácter variable de la inclusión o exclusión del teatro del período transitorio en lo que podría considerarse como presente teatral.

En todo caso, nuestro trabajo pretende atenerse inicialmente a lo establecido en el conjunto de sus referentes, aventurando por ello que el objeto que se propone sistematizar es el constituido por la creación teatral española coincidente a grandes rasgos con la etapa democrática o bien (adoptando así un modo de parcelación común a buena parte de los tratados) con los decenios correspondientes a los años ochenta y noventa del siglo XX, a los que debemos añadir los hasta hoy transcurridos del siglo XXI.

A partir de estas consideraciones, nos proponemos ahora, como paso previo a nuestra sistematización, sintetizar algunos términos del tránsito entre períodos teatrales, tomando en cuenta, como se ha avanzado, el estado teatral precedente y tratando de determinar la perduración en el período actual de la labor creadora de aquellos autores que, contando con obra anterior al mismo, aportan obras nuevas al teatro de nuestro tiempo.

Durante la Transición Política, cuentan con obra estrenada un primer conjunto de los autores que el tratado cronológicamente más cercano al teatro precedente (Oliva, 1989) adscribe al período inmediatamente anterior: Juan José Alonso Millán, Jaime Salom, Fernando Díaz-Plaza y, asimismo, Antonio Buero Vallejo, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Ricardo López Aranda y Antonio Gala; por el contrario, esos mismos años señalarían la conclusión de la labor creadora de Alfonso Paso (fallecido en 1978) y de Jaime de Armiñán; así como también de Alfredo Mañas y de Agustín Gómez Arcos. De un segundo grupo, que el investigador conceptúa como nuevos autores, señalando que, sin embargo, cuentan con obra anterior, el período de la Transición Política contempla

estrenos debidos a José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Juan Antonio Castro (aunque fallecido en 1980), Hermógenes Sáinz, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Fernando Macías, Jesús Campos García, Manuel Martínez Mediero, Ángel García Pintado, Alberto Miralles, Miguel Ángel Rellán; Josep Maria Benet i Jornet y Fernando Arrabal. Por el contrario, la escena del período constata el cese de la labor creadora de Daniel Cortezón, Manuel Pérez Casaux, Juan Arias Velasco, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero, Manuel Pedrolo, Joan Brossa, Jordi Teixidor, Jaume Melendres y José Guevara; si bien, en algunos casos, dicha labor halla una continuidad en el ámbito de la edición. Esto último puede decirse también de Andrés Ruiz, Fernando Martín Iniesta y Jerónimo López Mozo, autores estos que, además, contarán con estrenos en el período siguiente.

Una vez iniciada la *Época Democrática*, la relación de autores cuya obra se extingue se amplía con los nombres de Fernando Díaz Plaja, Hermógenes Sáinz, Fernando Macías, Ángel García Pintado y Miguel Rellán. Por el contrario, cuentan con obra ahora estrenada, de entre los del primer conjunto establecido por Oliva (1989), Juan José Alonso Millán, Jaime Salom, Antonio Buero Vallejo (f. 2000), José Martín Recuerda (f. 2007), Lauro Olmo (f. 1994), José María Rodríguez Méndez (f. 2009), Alfonso Sastre, Carlos Muñiz (f. 1994), Ricardo López Aranda (f. 1996) y Antonio Gala. En cuanto al grupo de nuevos autores, la relación de los que prolongan su obra en el nuevo período comprende a José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Jesús Campos García, Manuel Martínez Mediero, Ángel García Pintado y Alberto Miralles, así como también a Josep Maria Benet i Jornet, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Andrés Ruiz, Fernando Martín Iniesta, Jerónimo López Mozo y, teniendo en cuenta posteriores sistematizaciones del mismo estudioso (Oliva, 1992, 2002), también otros autores y colectivos que, por tanto, deben ser añadidos aquí, tales como Luis Matilla, Eduardo Quiles y algunos de los grupos que contaban con estrenos anteriores. Nuevamente, a la obra representada debe añadirse la publicación de buena parte de la llevada a cabo por estos creadores.

Ahora bien, una vez establecidas las anteriores relaciones de autores, podemos interrogarnos sobre el grado de consecución del objetivo invocado para este apartado, que era el de describir el tránsito entre dos estados teatrales y, por ello, dar adecuada cuenta de la diferencia (de orden teatral, no histórico) entre ambos. La dificultad no deriva tanto de la necesaria imbricación cronológica (entrecruzada con las disfunciones que ofrece toda sincronía entre biografía y creación) cuanto de la validez de la onomástica como categoría epistemológica capaz de definir adecuadamente la creación teatral propia de un período y, con ello, de revelar las diferencias esenciales entre los estados teatrales que corresponderían a períodos distintos.

## **2. LA HISTORIZACIÓN**

Nuestra reserva no parece en absoluto compartida por la mayor parte de las sistematizaciones que han tenido como objeto el teatro español del último medio siglo. Pese a ello, como hemos adelantado, la perspectiva historiográfica que adoptamos en

este apartado toma en consideración la visión deparada por algunos de los remarcables tratados que, de manera extensa, han estudiado la creación teatral en su conjunto<sup>2</sup>. Como es natural, los panoramas trazados tienen como límite las respectivas fechas de publicación, a la vez que, en su mayor parte, se remontan a períodos teatrales anteriores a nuestro tiempo.

Así, en su *Panorámica del Teatro Español. De la Posguerra a la Transición (1940-1980)*, María José Conde Guerri (1994: 37-40), distingue, en los dos últimos decenios a los que se refiere su estudio, entre autores que ya contaban con obra anterior y otros que llevan a cabo su primer estreno dentro de la Transición Política; algunos de los dramaturgos que incluye proseguirán su labor creadora en el teatro actual. Esto último puede ser aplicado al tratado *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, atenido rigurosamente a los estrenos y reposiciones llevados a cabo en la escena madrileña durante el estricto período de la Transición Política, lo que excluye obras escritas después de 1982 por los autores estudiados (Berenguer, 1988).

Por su parte, en *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*, Oscar Barrero Pérez (1992) lleva a cabo una sistematización literaria regida por un criterio principalmente cronológico, que aparece matizado, para cada época, por otros de orden histórico-político y generacional, o bien, basados en el eje continuación/renovación. En el capítulo dedicado al teatro inmediatamente precedente, esto es, aparecido “hasta el final de la Transición” (pp. 250-260), inserta un apartado dedicado al concepto de nuevo teatro referido al libro de Wellwarth (1978); así como otro (pp. 310-312) consagrado a varios autores, de obra relativamente reciente, que se inscriben en el “teatro de consumo”. El último capítulo del libro, que comprende “los años ochenta”, realiza una amplia descripción del teatro de esa década (pp. 321-346), siguiendo en líneas generales sistematizaciones ya clásicas, pero introduciendo una variedad de criterios entre los que destacan los de orden sociológico y los relacionados con la producción; así, tras mencionar la existencia de estrenos debidos a algunos autores, dedica estudios descriptivos a algunas obras de otros varios. Se abre a continuación un apartado específico para “la transición”, estudiando algunas obras escritas y otras estrenadas durante el período por un número representativo de autores, tanto nuevos como con obra anterior, entre los que se incluye a María Manuela Reina, cuya aparición es considerada como el fenómeno teatral más relevante de la década.

La sistematización (ya aludida en el primer apartado de nuestro trabajo) que lleva a cabo César Oliva (1989) en *El teatro desde 1936*, primero de los tres grandes tratados que el autor dedica al teatro contemporáneo, adopta una orientación histórico-política que resulta especialmente evidente en los primeros capítulos y que se mantiene en aquellos que abordan la creación teatral más próxima a nuestro tiempo. En síntesis, los autores que la llevan a cabo aparecen distribuidos en tres decenios: “los sesenta”, “la transición política” y “los ochenta”. El primer grupo (capítulo IV) distingue entre quienes, por escribir “para un régimen”, cultivan sobre todo la comedia convencional;

---

<sup>2</sup> Un buen número de trabajos más breves, aquí no reseñados, esbozan también estudios panorámicos sobre la creación teatral de los últimos decenios. Algunos de ellos aparecen citados por Jordi Gracia (2000: 541-545).

y aquellos que, por ser “de oposición”, cultivan “el realismo” (cap. V, especialmente, en pp. 221-227). En este planteamiento no queda lugar para el concepto de vanguardia, que tampoco se menciona en la sistematización que corresponde al decenio siguiente (cap. VI), cuyo teatro se estudia en varios apartados, dedicados respectivamente a los “simbolistas”, a los “nuevos autores”, al “teatro independiente”, a los “últimos exiliados” (Arrabal, sobre todos) y a la “obra colectiva”. El decenio que corresponde a “los ochenta” (cap. VII) se reparte entre los autores que “surgieron de la transición política” y los “primeros dramaturgos de los ochenta”. Como es lógico, el estudio de estos últimos autores se reduce a unas breves notas, a veces de contenido biográfico, a la vez que su ordenación responde, como también la de los capítulos precedentes, a un criterio cronológico, invocado explícitamente en el tratado y materializado en la indicación de la fecha de nacimiento de los dramaturgos.

El segundo de los tratados de César Oliva (1992) se halla determinado por la orientación eminentemente onomástica que impone, desde su mismo título, la propia concepción del volumen (*Los nuevos nombres: 1975-1990*) que lo contiene. En la parte correspondiente al teatro (setenta y cinco páginas, sobre un total de quinientas cincuenta y seis), el investigador traza una sistematización que, en su conjunto, se acoge al concepto de *nuevo teatro* como categoría dominante en la relación de autores, obras y consideraciones de edición y producción que conforman el panorama trazado. A comienzos de los noventa, este “nuevo teatro español” comprendería un primer apartado dedicado al “Teatro de la Transición”, cuyos “autores y tendencias” se incluyen en el mismo en virtud de algún estreno con que los primeros cuentan durante dicho período, dando lugar a una clasificación por tendencias, la primera de la cuales comprendería a los que ya habían ocupado “un destacado lugar” en el teatro anterior (bien se trate de los autores “realistas”; bien de los cultivadores de “la comedia burguesa”, en consonancia con la dicotomía establecida ya en el tratado anterior, si bien con la eliminación ahora de las atribuciones ideológicas contenidas en los respectivos sintagmas “para un régimen” y “de oposición”); estando integrada la segunda por quienes “se dieron a conocer precisamente durante ese período de transición”; así como la tercera por quienes “han aparecido cuando el proceso democrático estaba consolidado y que forman el último grupo del teatro español actual” (la relación de autores que la integran ofrece las respectivas fechas de nacimiento, mientras que el carácter abierto de la misma se materializa mediante los puntos suspensivos). Un segundo apartado se dedica a “autores de ayer y de hoy”, esto es, los que “durante la transición política [...] estrenaron con sobresaliente éxito”, incluso si los mismos habían estado “enmarcados en movimientos anteriores”. El tercer apartado comprende a “nuevos autores y nuevas tendencias”, constituidas estas, lógicamente, por dramaturgos no nombrados en los apartados anteriores. Tras incluir, en el cuarto, a los “narradores en los escenarios de los ochenta”; el siguiente apartado se dedica a “los novísimos”, esto es, en primer lugar, a los que, “nacidos en los años cuarenta, han publicado –y a veces estrenado– después de 1975”; y, en segundo lugar, a “otros, más jóvenes, que plantean cuestiones bastante diferentes” y que “son los verdaderamente nuevos”, cerrándose la enumeración de algunos nombres con la indicación de que “muchos otros [...] podrán incluirse pronto”

(p. 450). Por último, se consagra un apartado a “la experimentación en los ochenta”, cuyos “fenómenos estéticos más significativos [...] están profundamente ligados a rupturas procedentes del teatro de calle” y llevados a cabo por Els Comediants, La Cubana y la Fura dels Baus. Asimismo, aunque en “en otra órbita de expresión, ligada a espacios a la italiana”, son incluidos Els Joglars, La Cuadra y Dagoll-Dagom.

En los capítulos que, en su tercer ensayo extenso (*Teatro español del siglo XX*), dedica César Oliva (2002) a la segunda mitad del siglo, puede apreciarse la continuación del esquema que había articulado sus anteriores sistematizaciones, si bien ahora con alguna modificación. Así, el capítulo sexto se dedica a la “posguerra”, oponiendo, no ya “vencedores” y “vencidos” (como en Oliva, 1989), sino distinguiendo ahora entre autores “de comedia” y “autores del exilio”. Pese a ello, el séptimo (correspondiente a “la consolidación del régimen”) reitera, para los años sesenta, la categoría “autores de comedia”, ahora contrapuesta a los “dramaturgos realistas” (en la subdivisión no reaparece la atribución ideológica introducida en Oliva, 1989 y suprimida en Oliva, 1992). Más cerca de nuestro tiempo, el capítulo octavo gira “en torno a la transición”, introduciendo una nueva dicotomía en la que (como la utilizada para el período anterior y en la línea de sus anteriores tratados) se halla ausente el concepto de vanguardia. La nueva dualización sistematizadora se corresponde con la simplificación del abanico de subapartados utilizados anteriormente para la década de los setenta (Oliva, 1989, cap. VI). Uno de los términos viene ahora dado por “la generación simbolista”, mientras que el otro corresponde a los “nuevos autores españoles”, entre los que se incluyen algunos por resultar de difícil clasificación, junto a otros dos que “utilizaron el catalán para sus obras” y a otros varios por su procedencia del exilio. Ya en nuestro presente teatral, el capítulo noveno está dedicado a “la escena española de la democracia”, en la que se distingue entre “creadores de grupos” y “autores españoles”. Entre estos últimos, que presentan una notable “variedad estética”, se incluye a los anteriores dramaturgos cuya labor continúa, mediante un rápido recuento seguido de una larga enumeración de carácter onomástico. Finalmente, el capítulo décimo se consagra al “teatro español de fin de siglo” y contiene un epígrafe específico para los autores que constituyen “la última generación de dramaturgos españoles del siglo XX”, los cuales son presentados mediante descripciones de sus respectivas labores creadoras que incluyen, de nuevo, los años de nacimiento, de acuerdo con la explícita revelación del “orden cronológico” como criterio sistematizador dominante, el cual se completa con un último párrafo dedicado a nuevos nombres que se corresponden con “los galardonados”.

En *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, María-José Ragué-Arias (1996) transmite una decidida vocación de integrar, en un estudio único, los principales aspectos que componen una visión completa de la creación teatral española comprendida entre el inicio del período de la Transición Política (que se cubre por completo) y la fecha de redacción del libro, tras la que hoy contemplamos otros dos decenios de historia teatral actual. Dicha vocación se corresponde con el carácter misceláneo de la perspectiva epistemológica adoptada, en la que se conjugan los criterios y categorías deparados por el desarrollo del teatro en sus vertientes de creación, edición, representación, galardones otorgados y recibidos, idiomas de

redacción y de representación, origen o ubicación geográficos de autores, colectivos y espectáculos; junto a otros más centrales dentro del concepto amplio de historización del teatro, tales como consolidación de trayectorias, relación entre tradición e innovación, clasificación generacional, etc. Como fondo de todo ello, el hilván cronológico que articula el estudio se inicia con un primer capítulo dedicado a los estrenos teatrales producidos desde 1975 a partir de obras pertenecientes a autores consagrados en el período anterior; así como con un segundo que tiene en cuenta los estrenos posteriores a ese año llevados a cabo por el resto de autores, algunos de los cuales se presentan individualizados y otros bajo el epígrafe “Y siguen en activo...”, así como se dedica a continuación un apartado para el teatro independiente vasco y gallego, con algunos epígrafes para autores individuales, antes de cerrar el capítulo con el estudio de algunas creaciones (individuales o colectivas) cuyo nexa sería la carencia de texto. Por su parte, el tercer capítulo atiende al teatro “más representado” o “comercial”, incluyendo algunos estrenos de dramaturgos, junto a los del género del musical, a ciertas formas de comicidad y, en breve colofón, a estrenos también “comerciales” de autores ya desaparecidos. Tras los capítulos cuarto y quinto (en los que se consideran cuestiones de política teatral y de producción pública, privada y alternativa de espectáculos, así como otras sobre el teatro de calle, el de cabaret, el independiente y otros; si bien al final se presta atención especial a compañías como La Fura dels Baus, La Zaranda y La Cubana), el sexto contiene, bajo el epígrafe “Trayectorias que se consolidan”, estudios de la obra respectiva de varios dramaturgos, así como de la de otros procedentes de “géneros artísticos” no teatrales, especialmente de los literarios. En el capítulo séptimo se estudia el inicio de las trayectorias de los dramaturgos y dramaturgas que son considerados como debutantes en el nuevo período, incluyendo entre los mismos a la “primera generación de autoras” y a algunos autores; a cuya presentación sigue una enumeración de creadores atendida al criterio del origen autonómico o lingüístico: vascos, catalanes, valencianos, gallegos; “generaciones bilingües”; jóvenes vascos, catalanes, valencianos y baleares. El capítulo noveno y final del libro estudia, a través de la invocación de galardones recientes y de la mención de fechas de nacimiento, a algunos autores concretos, así como a los vinculados al CNNTE y a otros más, individualizados en sendos epígrafes o presentados bajo un epígrafe común. La presentación sigue a veces el hilo de espectáculos concretos, mientras que se cierra con una abigarrada sucesión de indicaciones relativas a obras, autores, premios y fechas de nacimiento. No obstante, el libro se completa con un amplio índice onomástico que, juntamente con los nombres y obras contenidos en las notas finales correspondientes a cada capítulo, conforman una herramienta de gran valor para la confección de una nómina de autores y de grupos que cuentan con creación teatral en el intervalo temporal abarcado.

En tanto que “suplemento” al volumen noveno, que la *Historia y crítica de la literatura española* había dedicado a la nueva nómina, el que ocupa el orden 9/1 de la serie (*Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*) reitera la referencia onomástica aludida en el título, ampliando por su final el intervalo temporal de su predecesor en un decenio. Pese a ello, la parte dedicada al teatro por Jordi Gracia (2000: 521-582)

comprende aproximadamente la décima parte de la extensión total del libro. En la misma, el estudio concreto de la creación de autores y colectivos se inserta en el trazado de un panorama que se enriquece mediante consideraciones, de alcance general, relativas al papel que corresponde al teatro en el conjunto de manifestaciones culturales y de ocio de nuestro tiempo y, entre otras cuestiones relevantes, a la diferente repercusión del espectáculo teatral y del teatro de texto. Tras epígrafe específico, se cita a dramaturgos cuyo “teatro de autor” halló una cierta consolidación en los años ochenta, ofreciendo descripciones de la producción de algunos de ellos e, igualmente, de la llevada a cabo por determinados colectivos y compañías de éxito, mencionando también la aparición de una dramaturgia femenina apreciable. La “nómina de dramaturgos nuevos”, algunos de cuyos nombres se mencionan, se completa parcialmente y de manera indirecta, a través de las páginas (573-582) en las que se seleccionan fragmentos críticos *ad hoc*.

Por su parte, dentro del segundo volumen de la extensa *Historia del teatro español* (Huerta Calvo, dir., 2003), Eduardo Pérez-Rasilla (2003a, 2003b) redacta un primer capítulo (“El teatro desde 1975”) en el que traza nítidamente el intervalo abarcado por su estudio, desde 1975 hasta la fecha de publicación del libro, así como el objeto del mismo: “dramaturgos que se dan a conocer después” de la primera fecha citada. El predominio del criterio generacional, superpuesto al cronológico, se anuncia ya desde el primer epígrafe (“una nueva promoción”), que viene a corresponderse con los llamados años setenta y en el que se estudia primeramente a varios autores (surgidos “del teatro independiente”), seguidos de otros “nombres” (“de esta promoción que merecen mencionarse”); así como de otros más y, finalmente, aludiendo a “algunos otros, aunque las opciones estéticas resultan ya más divergentes” (p. 2870). El segundo epígrafe reitera los criterios mencionados, ahora en relación con “los últimos años ochenta: una segunda promoción de dramaturgos”, donde se destacan, mediante estudios sistematizados de sus respectivas creaciones, algunos nombres unidos por la condición de ser “nacidos todos en 1957”. Se añaden algunos que serían “los nombres más afines a esta promoción”, haciendo constar la circunstancia de la proximidad a la estética de la comedia convencional como elemento diferencial en el marco de la afinidad cronológica. De manera consecuente, el tercer epígrafe extiende los criterios que guiaron las anteriores sistematizaciones a la década siguiente: “los años noventa y las nuevas promociones”, cuya presentación se inicia con la de los “nacidos en la década de los sesenta”, que aparecen caracterizados mediante breves esbozos. La presentación seriada de estos últimos se completa con apartados específicos, en los que son estudiados algunos de estos dramaturgos. Por su parte, el segundo capítulo redactado por el mismo estudioso (“La recepción del teatro español desde los años cuarenta”) contiene un epígrafe (p. 2929) titulado “De la Transición a nuestros días”, en el que se dedican algunas páginas al planteamiento de aspectos relativos a la recepción de algunos de los dramaturgos destacados en el primer capítulo, así como a la de otros que se ubican en “los años más recientes”.

Finalmente, en *Creadores jóvenes en el ámbito teatral* (20+13=33), José Romera Castillo (ed., 2014) culmina su anterior contribución al estudio del teatro de nuestro

tiempo (Romera Castillo, 2011) con un volumen integrado por un conjunto de trabajos que, además, incluye sendas relaciones llamadas a completar el panorama onomástico que ha predominado, como hemos visto, en la mayor parte de los tratados historizadores del teatro español actual. La primera de aquellas (p. 26) sigue a la indicación de que el volumen aparece dedicado a dramaturgos menores de treinta y tres años; la segunda (pp. 48-53) comprende dos apartados, respectivamente dedicados a “dramaturgas” y a “dramaturgos”, cuya enumeración se halla motivada por la circunstancia de haber recibido algún premio teatral.

### 3. LA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

Nuestra pretensión de ofrecer una visión panorámica del estado de la creación teatral que podríamos denominar *Teatro Español Actual* va más allá de la elaboración de sendos conjuntos de obras y de dramaturgos delimitados por criterios cronológicos y ordenados por categorías generacionales. Se trata, más bien, de ofrecer, con la perspectiva integradora que ya permiten casi cuatro décadas de creación teatral, una visión dinámica de esta, que tenga en cuenta la evolución producida en la misma y muestre los avances que conforman la progresión que, como en toda actividad artística, resultan apreciables en nuestro presente teatral. Ello exige, a su vez, llevar a cabo una sistematización que muestre las relaciones que articulan la progresión descrita y conforman, en su conjunto, un proceso integral y dinámico.

A nuestro modo de ver, dichas relaciones afectan fundamentalmente a las creaciones, de manera que su descripción debe basarse en las obras, en cuanto materializaciones resultantes del proceso teatral, antes que en los creadores (agentes, pero no objetos, en sí mismos, del resultado de su actividad artística). En el caso del teatro, las piezas aparecen como configuraciones complejas, en cuya esencia confluyen un conjunto de facetas (dramaticidad, ficcionalidad y escenicidad) que determinan la entidad teatral de cada obra y condicionan su relevancia y su inserción en las series estéticas y en los dominios que las integran.

La creación teatral contemporánea manifiesta una conformación dual de dichas series, las cuales muestran una progresión paralela y un predominio alternante, de modo concordante con su presencia en la evolución artística general<sup>3</sup>. Los dominios que integran ambas líneas, realista y vanguardista, conforman amplios sistemas estéticos que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las obras, cuanto las formulaciones conceptuales que corresponden a los respectivos marcos teóricos de aquellos<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> “El sistema de la Modernidad artística, instituido dialécticamente y culminativamente por el triunfo anti-clásico de la cultura romántica, [...] tuvo su primera gran fractura en la irrupción de los positivismos filosóficos, científicos y artísticos con el resultante de la dualización del positivismo e idealismo como corrientes generales” (Aullón de Haro, 1989: 15).

<sup>4</sup> En el teatro del siglo XX, la *línea positivista* se manifiesta a través de la sucesión de una diversidad de modalidades realistas (popular, social, épica, socialista, documental, política, etc.), entre las que se incluyen las varias atencidas a la tradición compositiva de la pieza bien hecha. Dichos realismos particulares son resultado de la evolución de los dominios realista y naturalista decimonónicos (Aullón de

Pues bien, en la conformación de las series y ámbitos estéticos mencionados, la ficcionalidad constituye una categoría determinante<sup>5</sup>. En nuestra consideración, el concepto de ficcionalidad aparece referido a uno de los tipos de relaciones que se establecen entre los distintos planos (inmediato, ficcional y referencial) de la obra, conformando, todo el conjunto, el sistema referencial específico del teatro<sup>6</sup>. A su vez, la faceta de la ficcionalidad se proyecta en la creación teatral a través de diversos procedimientos que, en conjunto, responden al concepto general de *ficcionalización*, entendido éste como proceso de concreción de aquella faceta, consistente en la conformación de los mencionados planos inmediato, ficcional y referencial, así como de las relaciones que los sustentan, esto es, como se ha dicho, del sistema referencial completo de la pieza. Por su parte, el término *figuración* se corresponde con el resultado de dicho proceso.

El período contemporáneo de la historia del teatro ha conocido dos principales modos generales de ficcionalización, los cuales se corresponden precisamente (en consonancia con el panorama de dominios recién esbozado) con las respectivas líneas estéticas realista y vanguardista. Así, la *figuración realista*, modo general de ficcionalización que conviene a la línea positivista, aparece vinculada a la larga tradición figurativa que, fortalecida por el Realismo decimonónico, concibe la obra como construcción de un universo ficticio homologable a la experiencia de realidad objetiva del receptor. Esta homología debía emanar de la coherencia figurativa, entendida como equiparación integral entre obra y experiencia de realidad, sin más excepciones que la propia convención inicial deparada por la aceptación de la condición artística de la representación y de la consiguiente naturaleza imaginaria del universo creado.

El segundo modo general de ficcionalización se inicia con el surgimiento, ya en los primeros decenios del siglo XX, del dominio estético del Vanguardismo,

---

Haro, 1988: 14) y conforman ahora el nuevo dominio estético del Realismo, que, pese a su heterogeneidad, constituye la materialización predominante del positivismo estético en la nueva centuria. Resulta posible, por ello, aceptar la alternancia de las denominaciones *línea positivista* y *línea realista*, así como, para el mismo período y con el sentido señalado, los términos *Realismo* y *realista*. Asimismo, desde el segundo decenio del siglo XX, el dominio estético de las Vanguardias constituye la materialización predominante de la *línea idealista* (Aullón de Haro, 1989: 15-20), por lo que, referida a dicha centuria, esta denominación resulta equiparable a la de *línea vanguardista*.

<sup>5</sup> Como pone de manifiesto García Berrio (1989: 335), “la construcción ficcional (...) afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática”.

<sup>6</sup> Dicho sistema comprende un primer nivel que, desde la perspectiva del receptor, presenta un carácter *inmediato*, estando constituido por la obra representada (esto es, manifestada de manera ostensible) y por los elementos que integran el plano escénico que materializa su ostensión (actores, objetos, espacio y tiempo de la representación). El plano inmediato halla su función y razón de ser en la conformación de un segundo nivel del proceso receptivo, dado ahora por el universo *ficticio* de la pieza e integrado por elementos (personajes, acciones, espacio y tiempo imaginarios) que se ofrecen al receptor dotados, también, de naturaleza ficticia. El término *representación*, en una de sus principales acepciones, se refiere precisamente a la relación establecida entre ambos planos inmediato y ficcional, consistente en que el primero representa al segundo, por cuanto viene a ser su imagen o manifestación perceptible. A su vez, el universo ficticio de la obra remite a un tercer nivel constituido por el plano *referencial*, esto es, por el universo que corresponde a la experiencia de realidad objetiva del receptor, al cual éste contrapone y, a la vez, refiere el universo ficticio de la pieza, a través de un segundo modo de relación que se corresponde precisamente con el concepto de *ficcionalidad*.

el cual comprende una primera fase o conjunto de manifestaciones constituidas por las Vanguardias Históricas, que formulan el principio de *autonomía artística* y niegan, por consiguiente, el concepto mismo de figuración como principio creador. Dicho principio supone primordialmente, en el teatro, la eliminación del universo referencial de la pieza y, por tanto, de la esencia misma de la ficcionalidad. Pero, con ello, la creación de vanguardia renuncia a la conformación del universo ficticio de la obra y, por consiguiente, también al establecimiento de la relación entre los planos inmediato y ficticio. Como resultado, la obra remite únicamente a sí misma, en una suerte de inmanencia referencial que se comunica al espectador como un acto puramente experiencial. Queda resaltado así el plano inmediato, constituido por la propia ejecución de la obra, esto es, por su materialización u ostensión directa ante el receptor. El resultado, trascendental para la historia del teatro contemporáneo, es la potenciación de los elementos integrantes de la escenicidad, cuyo conjunto resulta equiparado así a la obra misma. Sin embargo, la segunda y más fecunda manifestación del dominio vanguardista, iniciada en la mitad de la centuria, asume inicialmente aquellos postulados, pero los somete luego a una sublimación de extraordinario alcance en la creación artística posterior. Para ello, la Vanguardia Experimental llevará a cabo su revolución estética adoptando los presupuestos del Surrealismo artístico, que sitúan en el subconsciente el plano referencial de la obra. El resultado, en cierto modo paradójico, es el mantenimiento del principio excluyente de la figuración para el conjunto, pero no para las partes. En efecto, los elementos integrantes del universo artístico surrealista sí muestran correspondencia, considerados separadamente, con elementos homólogos pertenecientes a la experiencia de realidad objetiva, teniendo lugar con ello un modo de figuración particular y fragmentada. Por el contrario, las relaciones establecidas entre aquellos elementos carecen de correspondencia en la experiencia de realidad objetiva del receptor, lo que excluye un concepto de figuración integral susceptible de ser aplicado al universo ficticio en su conjunto. De esta manera, la Vanguardia Experimental acaba sustituyendo el principio de inmanencia artística, entendido como negación estricta de toda figuración, por el de un nuevo modo constituido por la *figuración surrealista*, en los términos descritos.

Estos dos modos generales de ficcionalización, recién definidos, experimentan en nuestro tiempo una evidente transformación que, partiendo de la disgregación de los mismos, da lugar al surgimiento de una variedad de modelos ficcionales o procedimientos ficcionalizadores concretos. Dicho proceso, a su vez, forma parte de otro de mayor alcance, que supone la completa transmutación del panorama estético del teatro actual. Así, en los decenios finales del siglo XX puede apreciarse una disolución progresiva de aquellas grandes líneas y dominios estéticos, que desembocará en su sustitución por otros perceptibles en nuestros días<sup>7</sup>. Éste es precisamente el principal

<sup>7</sup> Estas transformaciones se presentan especialmente nítidas en el ámbito del Realismo y muestran una gradación que, abreviadamente, va desde el mantenimiento de los parámetros de la figuración estricta, pasando por la introducción de excepciones perceptivas luego justificadas desde la coherencia ficcional de la pieza, hasta la inserción de alternaciones perceptivas no justificadas y discordantes con el marco figurativo general de la obra. Apoyándonos en un reducido corpus ejemplificador, los tres estadios señalados permiten ser percibidos a través de piezas como *Las salvajes en Puente San Gil* (Martín Recuerda,

factor configurador del estado teatral presente y diferenciador (desde la perspectiva epistemológica aquí adoptada) entre los períodos contemporáneo y actual de la historia del teatro.

#### 4. LA CREACIÓN

##### 4.1 Sistematización: los dominios estéticos actuales

Así pues, de acuerdo con lo expuesto hasta el momento, el objeto de nuestra sistematización viene dado por las obras teatrales que conforman los nuevos dominios estéticos apreciables en el teatro español actual y en los que se sustenta la entidad estética del presente período de la historia del teatro. De manera concreta, consideramos el panorama estético de nuestros días conformado por los siguientes dominios: Teatro Asunto, Teatro Imagen, Teatro Verbo y Teatro de Culminación<sup>8</sup>.

La definición de los mismos se basa en la relación que, en cada caso, se establece entre los aspectos del ser teatral que predominan en un determinado dominio y la conformación ficcional adoptada por las obras que lo integran. Así, los procedimientos ficcionales, que determinan el contenido semántico de la obra, regulando los vínculos entre lector, universo ficcional y realidad referencial, son tomados ahora en consideración de acuerdo con los nuevos parámetros que determinan el despliegue de la ficcionalidad en nuestro tiempo. Como hemos anticipado, la existencia de los modos figurativos particulares surgidos de la disgregación de los dos modos generales de ficcionalización contemporáneos constituye el principal elemento de diferenciación entre los nuevos dominios estéticos de nuestros días, cada uno de los cuales alberga una diversidad de modelos ficcionales concretos cuyo conjunto lo caracteriza.

Así pues, la sistematización que ahora emprendemos se proyecta sobre las creaciones más representativas de cada uno de los dominios estéticos del teatro español actual, señalando la existencia en las mismas de procedimientos figurativos comunes que, por lo mismo, constituyen modelos de relación ficcional y semántica apreciables en los diferentes conjuntos de creaciones.

---

1988) *La Fundación* (Buero Vallejo, 1997) y *Triple salto mortal con pirueta* (Campos, 2001), entre otros muchos ejemplos posibles. Sus respectivas fechas de creación (1961, 1974 y 1998) llenan, extendiéndose a lo largo de cuatro decenios, la fase del dominio estético del Realismo que coincide con la segunda mitad del siglo XX, a la vez que hacen posible comprender la evolución del proceso.

<sup>8</sup> El carácter de novedad que, a partir de los criterios expuestos, se puede atribuir a estos nuevos dominios resulta compatible con el reconocimiento de alguna deuda genética mantenida con respecto a los del período precedente. De este modo, es posible vincular el Teatro Asunto con los dominios estéticos que habían conformado la línea realista y el Teatro Imagen con los de la línea vanguardista en el teatro anterior, así como considerar la incidencia de ambas líneas en el Teatro de Culminación, si bien este último manifiesta una influencia más inmediata, aunque también confluyente, de los aspectos predominantes en los otros dos dominios señalados. Por su parte, el Teatro Verbo aparece como una modalidad estética sin influencias previas determinantes y, por tanto, estrictamente nueva en el período actual.

#### 4.1.1 Teatro Asunto

Este dominio estético se halla integrado por aquellas obras en cuya conformación adquieren primacía las instancias conflictual y narrativa, determinando la ordenación del universo ficticio, su relación con el plano escénico y su remisión al universo referencial. Así pues, tanto la configuración de estas obras, como su proceso de recepción y, en consecuencia, la semántica general de las mismas se determinan por el grado de evidenciación adquirido, bien por el conflicto en cuanto núcleo de la dramaticidad, bien por la sucesión de acciones que constituye la narratividad, o bien, más frecuentemente, por la conjunción de ambos aspectos<sup>9</sup>.

En las obras del Teatro Asunto, la faceta de la ficcionalidad se manifiesta a través de diversos modos figurativos, que sustentan la clasificación siguiente:

4.1.1.1. Un primer grupo viene dado por aquellas cuyos universos ficticios aparecen configurados de acuerdo con el principio de homología perceptiva, esto es, de equiparación entre dichos universos y los referentes constituidos por la experiencia de realidad objetiva del espectador. Entre las mismas, pueden ser citadas *Comida para peces* [2004], de Javier de Dios (2005); *La boda* [2004], de Carmen Resino (2006) –pese a la singularidad que supone su condición de monodrama–; y *Orquesta* [2008], de la misma autora (Resino, 2008).

4.1.1.2. De manera diferente, otras obras se caracterizan por la atenuación figurativa, esto es, por el debilitamiento de la equiparación, ya mencionada, entre los planos ficcional y referencial. Un primer modelo viene dado por aquellas en las que la atenuación se debe a una condensación tensional, determinada, a su vez, por la preeminencia de una instancia conflictual constituida por un enfrentamiento de gran intensidad entre las fuerzas en contienda. Así lo manifiestan piezas como *Píntame en la eternidad* [1998], de Alberto Miralles (2000); *El color de agosto* [1988], de Paloma Pedrero (1989); o *Última batalla en el Pardo* [2002], de José M<sup>a</sup>. Rodríguez Méndez (2003).

4.1.1.3. Un modelo distinto es el integrado por obras en las que la atenuación figurativa se genera en la propia instancia de la dramaticidad, ya sea por la naturaleza o intensidad del conflicto, como ocurre en *La reina austríaca de Alfonso XII* [1995], de Ignacio Amestoy (1996); ya sea por la inserción de convenciones en la composición de las mismas, según muestra *Cachorros de negro mirar* [1999], de Paloma Pedrero (1998).

4.1.1.4. La adscripción al género de la comedia introduce una atenuación de sello propio en numerosas obras del Teatro Asunto, de las que son muestras especialmente ilustrativas *Bajarse al moro* [1985], de José Luis Alonso de Santos (1995); y *Cristal de Bohemia* [1994], de Ana Diosdado (1996).

4.1.1.5. Otro notable conjunto de obras comparte un procedimiento figurativo específico, determinado por la dimensión predominante que la instancia de la narratividad adquiere en la ordenación de sus universos imaginarios y, por tanto, en

<sup>9</sup> A la relevancia del material semántico alude parcialmente la denominación *Teatro Asunto*, motivada también por el sentido de síntesis argumental que admite la instancia narrativa en las piezas de este dominio estético.

la comunicación de su contenido semántico al espectador. Son muestras significativas *¡Ay, Carmela!* [1986], de José Sanchis Sinisterra (2000); y *Perdida en los Apalaches* [1991], entre otras del mismo autor (Sanchis Sinisterra, 1991).

4.1.1.6. Un último grupo de piezas del Teatro Asunto manifiesta una atenuación figurativa debida a la hibridación formal generada por su proximidad a otros dominios estéticos. Destacan aquellas que incluyen modos compositivos propios del Teatro Verbo, tales como *Lope de Aguirre, traidor* [1992], José Sanchis Sinisterra (1996a); y *Después de la lluvia* [1993], de Sergi Belbel (1998).

#### 4.1.2 Teatro Imagen

Las obras que forman este dominio estético muestran, en el proceso de su comunicación al receptor, el predominio de la escenicidad, faceta esta de la esencia teatral que se corresponde con la materialización prevista en la configuración de la pieza, como condición imprescindible para que el ser teatral alcance su realización plena. A través de dicha materialización, se produce la ostensión de la obra, esto es, su presentación (o representación) ante el espectador de modo que se lleve a cabo la *patentización* de los elementos que la integran. En consecuencia, en la composición de las obras del Teatro Imagen, así como en el proceso de su comunicación, resultan evidenciados los aspectos relacionados con su percepción por el espectador, los cuales funcionan como signos integrados en los códigos que articulan y hacen posible la recepción.

De manera general, el despliegue de la ficcionalidad en estas obras manifiesta la huella de las precedentes concepciones vanguardistas y su enfatización del plano escénico, lo que conduce a la difuminación de los planos ficticio y referencial, así como al consiguiente debilitamiento de la relación entre los dos últimos. En consecuencia, las obras del Teatro Imagen que, en algunas de sus manifestaciones más representativas, citamos a continuación, pueden ser agrupadas en diversos modelos ficcionales, determinados por el grado de atenuación impuesto por el predominio de la escenicidad.

4.1.2.1. Un primer grupo se caracteriza por mantener una referencialidad evidente, dado que, en estas obras, el énfasis otorgado a la escenicidad no conlleva una alteración sustancial de la relación entre los universos ficticio y referencial. Así se aprecia en *Cangrejos de pared* [1987], de Alfonso Vallejo (1980); en *Para-lelos 92* [1991], de Petra Martínez (1993) y Juan Margallo; y, entre otras, en *Rodeo* [1992], de Lluïsa Cunillé (1996).

4.1.2.2. De manera diferente, otras obras del Teatro Imagen manifiestan una ficcionalidad atenuada, toda vez que, en las mismas, la preeminencia del plano inmediato constituido por la imagen escénica produce el debilitamiento o la reducción del universo ficticio, así como también, en consecuencia, el desleimiento de la relación que este mantiene con el universo referencial. Con el notable precedente de *Oración de la tierra* [1972], de Alfonso Jiménez Romero (1996), constituyen muestras destacables en el período actual varias obras de Salvador Távora (1991a, 1994), tales como *Alhucema*

[1988], *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro* [1992] o *Identidades* [1994]<sup>10</sup>. A diferencia de todas ellas, que incluyen la ritualidad como elemento configurador, otras sitúan los referentes de sus sobresalientes imágenes escénicas en la experiencia artística, como muestra *Tren de sueños* [2007], de Els Comediants; lo que introduce un cierto nivel de referencia metaficcional, presente también en *Cómeme el coco, negro* [2007] y en otras obras de La Cubana.

4.1.2.3. Un tercer grupo se caracteriza por una atenuación ficcional generada por el desarrollo ya pleno de la metaficcionalidad, llevado a cabo mediante la inserción de un universo intermedio (procedente del plano ficcional de una obra previa), que funciona como plano referencial respecto al universo ficticio de la nueva pieza. Constituyen creaciones paradigmáticas *Crónica de una muerte anunciada* [1990], de Salvador Távora (1991b) y *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores* [1996], del mismo autor; así como *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!* [1998], de Ernesto Caballero (2002); *Fausto 3.0.* [1998], de la Fura dels Baus; y *Don Juan en los ruedos* [2000], también de Távora.

#### 4.1.3 Teatro Verbo

Integran este dominio estético aquellas obras cuyo aspecto predominante es la *discursividad*, entendida esta, primero, como el conjunto de elementos de naturaleza verbal de la pieza y, segundo, como la entidad y conformación particulares que los mismos adquieren. En cuanto a lo primero, aquellos elementos se corresponden con la noción general de discurso, antes que con categorías diferenciadoras (réplicas, didascalías) establecidas en el teatro precedente y en el resto de los dominios estéticos actuales. En relación con el segundo aspecto, la preeminencia adquirida por el componente verbal permite su constitución como aspecto autónomo y, a la vez, preponderante en la configuración de la pieza, de cuyos componentes se manifiesta separado y, al mismo tiempo, dominante, por cuanto determina al resto de los mismos. Como consecuencia, la verbalidad de la obra aparece elevada a un rango de orden retórico, deparado por su superposición evidenciadora, hasta el punto de constituir una suerte de superficie lingüística que recubre el proceso completo de la comunicación teatral.

La ficcionalidad de las piezas del Teatro Verbo se halla también determinada por la supremacía de la discursividad, que conlleva la alteración, no solo del plano escénico, sino también de la consiguiente conformación del universo ficticio de la obra y de su relación con el plano referencial. En consecuencia, la sistematización que

<sup>10</sup> Algunas piezas del Teatro Imagen no cuentan con textos impresos susceptibles de ser localizados mediante los correspondientes registros bibliográficos. Pero, con frecuencia, las páginas electrónicas de los autores o de las compañías ofrecen descripciones de los correspondientes espectáculos, así como datos de sus representaciones. También el Centro de Documentación Teatral, a través de su portal *teatro.es*, permite la consulta de un elevado número de fichas de datos que, junto a algunas imágenes, integran la sección "Estrenos de teatro". De igual manera, la Asociación de Autores de Teatro cuenta con la sección "Buscadores", que, dentro del portal *aat.es*, ofrece información relevante sobre buena parte de los dramaturgos y de las obras del teatro español actual.

presentamos agrupa conjuntos de obras asimiladas entre sí por compartir modelos ficcionales determinados por la preponderancia de la retoricidad.

4.1.3.1. Un primer grupo es el integrado por obras cuyos sistemas referenciales emanan íntegramente del discurso. Ello resulta evidente en *Notas de cocina* [1994], de Rodrigo García (1996); *Pullus, el resplandor del lomo en las liebres huidizas* [1998], de Beth Escudé i Gallés (2001); *Cartas de amor a Stalin* [1999], de Juan Mayorga (2000); *La misma historia* [2002], de Pedro Manuel Villora (2000); y, entre otras obras, en *Al soslayo* [2005], de Mariam Budia (2005).

4.1.3.2. De manera diferente, otras piezas presentan una referencialidad aparentemente externa, si bien el plano inmediato, antes que por una hipotética materialización escénica, aparece constituido por una verbalidad preeminente y configurada desde parámetros de orden retórico. Así sucede en un amplio conjunto que, a lo largo de un dilatado intervalo temporal, manifiesta la continuidad del modelo ficcional que comparten: *Acera derecha* [1989], de Rodrigo García (1991); *Metropolitano* [1992] y *¿Dos?* [1993], de Borja Ortiz de Gondra (1996); *Marsal Marsal* [1994], de José Sanchis Sinisterra (1996b); *Mane, Thecel, Phares* [1997], también de Ortiz de Gondra (1998); *Los días perdidos* [1997], de Eva Hibernia (1997); *Lista negra* [1999] y *La mirada* [2001], de Yolanda Pallín (1999 y 2001); y *El niño no para de crecer por dentro* [2002], de José Manuel Arias Acero (2002).

4.1.3.3. Un tercer grupo de obras manifiesta una referencialidad de carácter metaficcional, derivada nuevamente de la inserción del plano constituido por el universo ficticio de otra obra artística, al que remite ahora el universo imaginario de la pieza. Son ejemplos notables *Las manos* [1999], de J.R. Fernández (1999), Yolanda Pallín y J. G<sup>a</sup> Yagüe; y *Palabra de perro* [2004], de Juan Mayorga (2004).

4.1.3.4. Tanto el modelo ficcional anterior como el constituido por una referencialidad de carácter reflejo, pese a estar presentes en otros dominios estéticos actuales, hallan un ámbito preferente en el Teatro Verbo, dada la necesidad de un discurso mediante el que un personaje se refiera a sí mismo. Así se manifiesta especialmente en la pieza *A solas con Marilyn* [1998], de Alfonso Zorro (1998). Por su parte, en obras como *El matrimonio Palavrakis* [2000] e *Hysterica Passio* [2002], de Angélica Liddell (2011 y 2004), es posible considerar una referencialidad autorrefleja, asimilable en cierta medida a las figuraciones del yo descritas principalmente para los géneros narrativos<sup>11</sup>.

#### 4.1.4 Teatro de Culminación

En nuestros días, resulta posible considerar la existencia de un dominio estético dotado de entidad específica y proveniente de la integración de los logros generados en la evolución del teatro contemporáneo. Las obras que lo conforman incluyen procedimientos compositivos propios de los ámbitos estéticos ya vistos, lo que muestra su parentesco con los mismos y también, en consecuencia, su deuda con

<sup>11</sup> De entre estos, principalmente el subgénero de la autoficción (Pozuelo Yvancos, 2012: 161).

los dominios estéticos realista y vanguardista precedentes. Los aspectos compositivos puestos de relieve en dichas obras corresponden al conjunto de las facetas de la esencia teatral, si bien no necesariamente en proporción e intensidad similares, sino variable; por lo que los elementos que configuran el ser teatral adquieren diferente énfasis en unas o en otras. Así pues, el aspecto general predominante en las obras del Teatro de Culminación es la conjunción de dichas facetas y de sus elementos integrantes, si bien el aspecto específico que les otorga su verdadera naturaleza es el sentido de culminación adquirido.

El despliegue de la escenicidad adquiere aquí modos figurativos que son comunes, también, al resto de los dominios estéticos, por lo que la sistematización que sigue tiene en cuenta diferentes grupos de obras en los que se aprecian procedimientos provenientes de la figuración realista (y cercanos, por tanto, a los del Teatro Asunto), en conjunción con otros emanados de la figuración surrealista (y emparentados, por ello, con los del Teatro Imagen).

4.1.4.1. Un primer conjunto de obras se define por el mantenimiento del principio de homología perceptiva, si bien el mismo resulta alterado mediante una intensa elaboración figurativa, que pone en juego el conjunto completo de las facetas teatrales. Ello resulta ya apreciable en *Teledium* [1983] y *Yo tengo un tío en América* [1991], de Albert Boadella (1994, 1995), así como en *El fuego de los dioses* [1994], de Luis Riaza (2006); pero se muestra ya plenamente desarrollado en *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998], de Albert Boadella (2005).

4.1.4.2. En otras obras, la alteración de la homología perceptiva inscrita en la base de su sistema ficcional se lleva a cabo a través de la integración de procedimientos resultantes de la hibridación figurativa, la cual es debida, a su vez, a la presencia de modos compositivos basados en la integración formal. Ello se muestra en *Eusk* [2002], de Koldo Barrena (seudónimo) (2003a); así como, en nuestros mismos días, también en *...Y la casa crecía* [2015] de Jesús Campos (pieza recién estrenada cuando se escriben estas líneas).

4.1.4.3. Otro notable conjunto de obras manifiesta un modelo ficcional distinto, definido por la integración culminadora de procedimientos emparentados con la figuración surrealista y legados por la Vanguardia Experimental, con otros propios del resto de los dominios estéticos actuales y especialmente del Teatro Imagen. El intervalo temporal de las piezas mencionadas revela la continuidad del modelo, desde *Mariameneo-Mariameneo* [1985], de Juan de Lazaranda (1996); pasando por *Perdonen la tristeza* [1992], de Eusebio Calonge (1994); y *Daaalí* [1999], de Albert Boadella (2005); hasta la más reciente *Pingüinas* [2015], de Fernando Arrabal (2015).

## 4.2 Singularización: obras señeras del teatro español actual

La sistematización hasta aquí realizada ha tratado de conjugar el carácter universal de las categorías introducidas y de las relaciones establecidas con la objetividad demandada a todo estudio científico. Ello ha supuesto prescindir de

toda traza de valoración de las creaciones presentadas como representativas del panorama del teatro español actual, a través de sus distintos dominios estéticos y de las subdivisiones de los mismos. A la vez, el grado necesario de concreción ha sido introducido por la mención (bien que, dada la extensión del trabajo, no ampliada idealmente) de los títulos, fechas de creación y datos de edición de dichas obras, cuyos autores han sido también nombrados al hilo de la presentación de sus respectivas creaciones. En todo caso, el valor que ha determinado su presencia en nuestra exposición ha derivado de su condición de materializaciones del panorama trazado y de las corrientes que lo integran, así como de su carácter de manifestaciones paradigmáticas de las relaciones y categorías que definen conceptual y estéticamente el hecho teatral en su conjunto.

De manera diferente, el presente apartado se propone (con el propósito de completar en profundidad la visión ofrecida) señalar un reducido número de creaciones que, dentro del conjunto general descrito, permiten ser singularizadas desde criterios que, ahora sí, implican un cierto margen de valoración subjetiva. A pesar del riesgo, las obras que a continuación se estudian son presentadas como hitos perceptibles en el presente y, tal vez, como referentes destacados para la futura historiografía teatral. La singularización de las mismas trata de responder al entrecruzamiento de una pluralidad de criterios que, lejos de una aplicación uniforme a todas ellas, resultan por sí mismos selectivos, toda vez que son presentados, aisladamente o en conjunción con otros, de acuerdo con el específico valor que se les atribuye en cada obra. Algunos de estos criterios resultan comunes a la historiografía teatral y se hallan presentes en el conjunto de las sistematizaciones llevadas a cabo en los estudios del período. Otros varios emanan del planteamiento adoptado en nuestra propia exposición, esto es, de la aplicación de las categorías ya empleadas en la descripción de los dominios estéticos y del carácter representativo que las obras seleccionadas adquieren en el interior de los mismos.

#### 4.2.1 *Bajarse al moro* [1985]

Desde la perspectiva adoptada en nuestro trabajo, esta pieza aparece como muestra sobresaliente del dominio estético del Teatro Asunto, por cuanto su contenido semántico deriva de una composición determinada por la conjunción de una instancia conflictual de nítido trazado y de una instancia narrativa de gran relieve. A la vez, su inserción en el conjunto de obras de dicho dominio que pueden ser adscritas al género de la comedia se corresponde con una atenuación del sistema figurativo de la pieza, lo cual se materializa a través del carácter insólito de las situaciones que envuelven a algunos episodios, así como mediante el énfasis humorístico y, en menor medida, el matiz moralizador que se proyectan sobre el conjunto. Por su parte, el conflicto (dado por la oposición entre interés personal y generosidad altruista, paralela al contraste entre adaptación social interesada y marginalidad auténtica) difumina también los contornos de su relieve, debido a la concreción emanada de las mencionadas singularidades de su universo ficticio.

Esta obra constituye, asimismo, una muestra especialmente valiosa y, a la vez, paradigmática de la dilatada creación teatral de José Luis Alonso de Santos, que comprende una veintena de títulos dentro del teatro español actual. La repercusión de *Bajarse al moro* se percibe con intensidad en los planos editorial (Gracia, 2000: 536; Alonso de Santos, 1995: 43-44, donde se citan las ediciones aparecidas hasta el momento), escénico<sup>12</sup> y, también, cinematográfico (Pérez-Rasilla: 2003a, 2862; y Ubach Medina, 2003: 2951). Un extracto elocuente de la atención que le ha prestado la crítica de investigación puede ser obtenido a partir de los tratados generales que hemos incluido en el segundo apartado del presente trabajo (así, Barrero Pérez, 1992: 339; Gracia, 2000: Gracia, 548; Oliva, 1989: 448-449; Oliva, 1992: 471-472; Oliva, 2002: 288; Pérez-Rasilla, 2003a: 2862-2863; Pérez-Rasilla, 2003b: 2930; Ragué-Arias, 1996: 179).

#### 4.2.2 *¡Ay, Carmela!* [1986]

En nuestra exposición aparece como cración sobresaliente en el apartado que, dentro del Teatro Asunto, corresponde a las obras en cuya composición adquiere preponderancia la instancia de la narratividad. En consecuencia, si bien se perciben en la pieza los sentidos dicotómicos deparados por el contraste actitudinal de los protagonistas y por el fondo constituido por los bandos contendientes, el contenido semántico de la misma aparece guiado principalmente por una peripecia que se comunica a través de procedimientos de raigambre narrativa. En relación con la ficcionalidad, aquella preminencia, no solo convierte a la instancia de la narratividad en el eje de la progresión tensional, sino que se traduce en la inclusión de episodios (tales como los regresos y relatos de la protagonista tras su propia muerte) que, incluso si se admiten como susceptibles de justificación (en cuanto fruto de la ensoñación de Paulino, por ejemplo), se ofrecen nítidamente alejados de la experiencia de realidad objetiva del receptor. A ello se une la difuminación figurativa introducida por la ficcionalización del espectador, procedimiento característico de la creación José Sanchis Sinisterra y del que esta pieza constituye un ejemplo destacado.

El autor cuenta con una obra que llena por entero el período actual de la historia del teatro español (más de cuarenta títulos, ya según Ragué-Arias, 1996: 72). La repercusión de *¡Ay, Carmela!* constituye un caso excepcional en el teatro de nuestro tiempo, extendiéndose ampliamente a los ámbitos editorial, escénico y cinematográfico (Gracia, 200: 536 y 549; Pérez-Rasilla, 2003a: 2859; Ubach Medina, 2003: 2951). Asimismo, cuenta con estudios de investigación acordes con su relevancia artística, de los que constituye una muestra representativa el extracto siguiente, obtenido de los tratados incluidos en la segunda parte del presente trabajo: Oliva, 1989: 446; Oliva, 1992: 465-468; Oliva, 2002: 284; Pérez-Rasilla, 2003a: 2859; Ragué-Arias, 1996: 171-172.

<sup>12</sup> Además de las bases de datos, ya mencionadas, contenidas en los portales de la Asociación de Autores de Teatro y del Centro de Documentación Teatral, esta última entidad también ofrece datos de representaciones en su sección "Cartelera". Por otra parte, Romera Castillo (2012) proporciona las referencias necesarias para el seguimiento de la trayectoria escénica del teatro español de nuestro tiempo, a través de la mención de los principales estudios dedicados a la catalogación de la cartelera teatral contemporánea.

#### 4.2.3 *Lope de Aguirre, traidor* [1992]

Esta obra ocupa un puesto particular en nuestra sistematización, dado que su ubicación en el Teatro Asunto resulta complementada con la inclusión de procedimientos compositivos propios del Teatro Verbo. Es más, tal hibridación formal enriquece enormemente el valor de la pieza, en primer lugar, dotándola de una densidad semántica deparada por un conflicto dibujado en términos de extrema violencia y por una instancia narrativa constituida por episodios que hallan en la documentación histórica un refuerzo de especial intensidad. A ello se añade el valor que, a través del plano discursivo, posee la obra como precedente y guía del dominio del Teatro Verbo. En efecto, la instancia narrativa se compone de episodios que se comunican en el interior de una envoltura verbal formada por sendos fragmentos textuales atenuados a una variedad de patrones retóricos. Tales episodios llegan, así, a explicitar su dependencia retórico-verbal incluso desde la incompatibilidad entre el discurso que los comunica y la situación enunciativa destinada a insertarlos en el plano ficcional (caso de la elocución que, sin embargo, corresponde a un personaje ya difunto en el universo imaginario).

La pieza se halla dotada de un valor paradigmático debido a la importancia, ya señalada, que posee la extensa creación de José Sanchis Sinisterra en el surgimiento y desarrollo del Teatro Verbo. Al mérito del magisterio de su autor, se une, en el caso de *Lope de Aguirre, traidor*, la ya descrita circunstancia de su excepcionalidad. Tanto sus ediciones (especialmente, dentro de la *Trilogía americana* del autor) como su andadura escénica completan el relieve de esta obra, que cuenta con estudios críticos incluidos, algunos, en los tratados generales reseñados (así, Oliva, 2002: 284-285; Pérez-Rasilla: 2003a: 2858; Ragué-Arias, 1996: 173).

#### 4.2.4 *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* [1998]

Es muestra destacable del dominio estético constituido por el Teatro de Culminación, en tanto que en su composición se aprecia la integración del conjunto de los aspectos del ser teatral y su potenciación estética mediante una síntesis resultante de los avances producidos en las líneas que articularon la evolución del teatro contemporáneo. En esta obra, la nitidez y, a la vez, complejidad conceptual que revisten el conflicto y su desarrollo se traducen en una conformación dicotómica del universo ficticio, que muestra una proyección enfatizada de la instancia conflictual. Dicho universo aparece configurado a través de distintos niveles figurativos, algunos de carácter metaficcional, que van desde la explícita referencia a la novela de Robert Louis Stevenson, hasta la complejidad adquirida por la figura del escritor-personaje, destacando el deparado por la construcción del universo de Josep Pla a través de su creación imaginaria en la mente del antagonista. El despliegue de la ficcionalidad manifiesta una notable elaboración compositiva, que afecta al conjunto de los elementos del ser teatral. Entre estos, los de carácter escénico mantienen una notable relevancia (heredada de las vanguardias y presente en algunas manifestaciones del desarrollo de la imagen escénica en el teatro actual), que extiende su influencia al sistema figurativo

de la obra, haciendo posible en el mismo el funcionamiento de procedimientos tales como la alternancia de espacios y tiempos imaginarios, la composición singularizada de determinados fragmentos ficcionales y, sobre todo, la correspondencia alternante entre las dos figuras principales y un único personaje, encarnado, además, por un único actor principal.

La pieza constituye, al mismo tiempo, una muestra destacable del proceso de creación teatral puesto en juego conjuntamente entre Albert Boadella y la compañía Els Joglars. El resultado del mismo es una obra que, iniciada con anterioridad, se dilata durante todo el período del teatro español actual. En la evolución estética del colectivo, la pieza constituye un punto culminante, que manifiesta un singular enriquecimiento mediante la integración de procedimientos formales que incorporan los hallazgos de las tradiciones realista y vanguardista (Pérez Jiménez, 2000: 48). La repercusión editorial de *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* se ha materializado mediante su inserción en una trilogía de obras del autor (Boadella, 2005), así como su repercusión escénica se ha plasmado en varios ciclos de representaciones. En su *Teatro español del siglo XX*, César Oliva (2002: 269) incluye una breve caracterización de la obra.

#### 4.2.5 *Las manos* [1999]

Esta pieza teatral se inscribe en el dominio estético del Teatro Verbo, en tanto que, de acuerdo con lo expuesto, manifiesta un predominio de la discursividad, que confiere al plano verbal un papel preponderante en la comunicación de la obra y determina, al mismo tiempo, al resto de los elementos que intervienen en su recepción, muy especialmente a los vinculados con la escenicidad.

El modo figurativo que le es propio se basa en la inserción de un segundo plano ficticio, correspondiente al universo imaginario de otra obra artística. El plano inserto es, en este caso, de naturaleza inicialmente narrativa y presta sus referentes originales (dureza de la vida campesina) al plano ficcional de la nueva obra, a través de un vínculo que ya no es directo y, en consecuencia, de una relación de ficcionalidad que adquiere carácter metaficcional. Ahora bien, la especificidad que dicha relación adquiere en el Teatro Verbo se traduce, en *Las manos*, en una vinculación, ahora sí, directa, entre el plano intermedio y el plano inmediato de la obra constituido por la discursividad, toda vez que esta se halla integrada por materiales narrativos procedentes de la novelas cuyo universo ficticio constituye el plano interpuesto en la nueva obra<sup>13</sup>.

Creada en colaboración, alguno de sus coautores (José Ramón Fernández, Yolanda Pallín, Javier G. Yagüe) cuenta ya con obra relevante en el panorama actual. Su primera edición apareció de manera simultánea a su materialización escénica, que conoció un éxito notable, invocado por Pérez-Rasilla (2003b: 2933) en su estudio sobre la recepción del teatro español actual.

<sup>13</sup> En la dedicatoria contenida en la edición del texto, son mencionados explícitamente los escritores John Berger (autor de la novela *Pig Earth*, de 1979) y Miguel Delibes (Fernández, 1999: 13).

#### 4.2.6 *Daaalí* [1999]

Esta obra se inscribe en el Teatro de Culminación, por cuanto en su composición se integran y potencian los procedimientos formales legados por las líneas estéticas contemporáneas, con especial relieve de los que fueron propios de la línea vanguardista y deparados por la revolución experimental acontecida en el teatro occidental en los años centrales de la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, la obra manifiesta también la integración culminadora de elementos propios del Teatro Imagen. La materialización de la ficcionalidad en la misma se lleva a cabo a través de la inserción de su universo ficticio en el plano subconsciente constituido por el instante *ante mortem* del protagonista y su consiguiente rememoración de los principales acontecimientos de su vida. En consecuencia, dicho universo imaginario queda configurado a través de materiales oníricos y ordenado mediante procedimientos ceremoniales. Por otra parte, la instancia conflictual se proyecta sobre dicho universo a través de una serie de oposiciones dicotómicas que complementan la semántica general de la obra. La intensa elaboración formal de la misma tiene su cumbre en la escenicidad, que se proyecta sobre el universo ficticio, no solo determinando su especial carácter (aquí, de naturaleza pictórica predominante), sino haciendo posible su eficaz comunicación al espectador a través de un adecuado despliegue de medios plásticos, tecnológicos y, especialmente gestuales.

A la vez, la obra constituye otra brillante muestra del sistema creativo establecido mediante la colaboración entre su autor, Albert Boadella, y el colectivo Els Joglars, responsable de su puesta en escena; así como de la dilatada labor creadora desarrollada entre ambos, ya señalada arriba. La repercusión editorial de *Daaalí* se ha materializado a través de su inserción en la trilogía mencionada (Boadella, 2005), mientras que su repercusión escénica ha tenido lugar en el marco de la actividad teatral de la compañía Els Joglars. Nuevamente, César Oliva (2002: 269) realiza una descripción breve de la obra en su *Teatro español del siglo XX*.

#### 4.2.7 *Cartas de amor a Stalin* [1999]

Esta obra se inserta en el dominio estético del Teatro Verbo, al tiempo que contiene procedimientos compositivos que revelan una mixtificación formal que contribuye a su singularización. Así, su universo imaginario contiene una instancia narrativa sostenida por personajes (Bulgakov y su esposa Bulgakova) y articulada mediante un conjunto de acciones (conducta de la pareja en el entorno soviético); así como, también, una instancia conflictual en la que son perceptibles unas fuerzas que se oponen entre sí (el deseo de reconocimiento frente a la frustración del desprecio). Ahora bien, el elemento predominante en su comunicación al espectador viene dado por la preeminencia del plano verbal, hasta el punto de poder considerar que sus referentes emanan del discurso. En consecuencia, el despliegue de la ficcionalidad aparece determinado por la verbalidad ya desde el mismo título de la obra, que sugiere una concentración de los elementos del universo ficticio en torno al discurso (escribir y leer las cartas) y desvela el verdadero centro del plano referencial, constituido por esas

mismas cartas, es decir, por configuraciones discursivas cuya lectura (enunciación) se ofrece reiteradamente al espectador. Estas se insertan, por lo mismo, en el plano inmediato constituido, antes que por ninguna previsión de escenicidad, por la propia verbalidad, a cuya conformación contribuyen (juntamente, aquí, con un orden distinto de materiales verbales integrado por fragmentos dialogados). Se produce con ello el proceso, propio de las obras del Teatro Verbo, de la reversión de los planos ficcional y referencial al plano inmediato constituido (en este caso, de manera no absoluta, aunque sí predominante) por la discursividad de la pieza.

*Cartas de amor a Stalin* viene a ser, a la vez, una destacada muestra de la ya considerable labor creadora de Juan Mayorga, cuya obra se inscribe enteramente en el período actual del teatro. Su repercusión editorial incluye varias ediciones (que llegan a nuestro mismo presente), así como su traducción a diversos idiomas. La repercusión escénica se ha plasmado en producciones relevantes y en su representación “en otros países europeos y americanos” (Pérez-Rasilla, 2003b: 2932). De los tratados generales, Oliva (2002: 332) le dedica un breve comentario, mientras que Pérez-Rasilla (2003a: 2878) incluye una descripción de la pieza.

#### 4.2.8 *Eusk* [2002]

Esta obra, manifestación sobresaliente del dominio estético del Teatro de Culminación, presenta una instancia narrativa atravesada por fragmentos dotados de autonomía ficcional, si bien luego insertados en un universo único imaginario. Y, mientras la línea principal se atiene a la figuración realista, aquí ocasionalmente conjugada con elementos metaficcionales (final de *Espectros*, de Ibsen); las mencionadas inserciones mantienen con sus referentes un modo de vinculación que las asimila al teatro-documento. Al mismo tiempo, la instancia conflictual se proyecta en varios niveles que van, desde el progresivo enfrentamiento actitudinal y mental entre los protagonistas de la línea de acción cotidiana, hasta la opresión ejercida por la violencia terrorista en las personas y entornos. Así pues, el aspecto predominante de la materialización de la ficcionalidad en esta obra viene dado por la alteración de la homología perceptiva (inicialmente inscrita en la base de su sistema ficcional) mediante la integración de una variedad de procedimientos ficcionalizadores procedentes de la figuración realista, lo que da lugar a una hibridación figurativa que se complementa con la incorporación de otros procedimientos presentes en los dominios estéticos del teatro actual.

La obra forma parte de una notable (aunque solo parcialmente difundida) labor creadora del autor, Koldo Barrena, si bien cabe pensar que su relevancia en el teatro español actual está, sin duda, condicionada por la obligada condición de seudónimo que posee su atribución nominal. Ello resulta extensible también a la repercusión editorial, que incluye una edición universitaria (Barrena (seudónimo), 2003b) precedida, como introducción a la misma, del estudio que sirvió de base para su puesta en escena con el título *Euskalcalá*, 23.

#### 4.2.9 *Pingüinas* [2015]

La inserción de esta obra reciente en el Teatro de Culminación se debe especialmente a la incorporación y potenciación de una escenicidad predominante y arraigada en el legado vanguardista, la cual incluye la ceremonialidad como manifestación capaz de ordenar el universo imaginario. En este adquiere, así pues, un extraordinario relieve la configuración ritual, presente en su ordenación y en la sucesión de sus acciones. Asimismo, sus elementos integrantes remiten a referentes de naturaleza onírica, tales como las evocaciones de las figuras femeninas que se corresponden con los personajes; de igual modo, espacio, tiempo y acciones ficticios establecen relación con sus equivalentes en un universo subconsciente que, quizá, pertenece al autor o al mismo Cervantes. En correspondencia con esto, el plano referencial viene dado por la percepción de la trascendencia y por la aspiración humana a un más allá.

El despliegue de la ficcionalidad se halla determinado por el de la escenicidad, así como por la mencionada naturaleza de los planos ficcional y referencial. De este modo, *Pingüinas* lleva a cabo una culminación de los universos referenciales vanguardistas, completando un ciclo ascendente de la figuración surrealista que, partiendo del subconsciente individual (presente en las primeras obras de su autor, Fernando Arrabal), asume luego las dimensiones del subconsciente colectivo (reclamado por Artaud y definido por Jung) y se cierra (como punto culminante de la creación arrabaliana en el marco del teatro actual) con la remisión a una dimensión todavía más universal, por cuanto trascendente.

## 5. EPÍLOGO

En su apartado final, el presente trabajo renuncia a la formulación de conclusiones. Ello es debido tanto al sincero convencimiento de que el lector podrá extraer aquellas que convengan a sus expectativas de profundización en la comprensión del hecho teatral, cuanto al planteamiento adoptado en nuestra exposición, consistente en una revisión de las categorías y criterios sistematizadores empleados en algunos de los principales tratados generales sobre el teatro de nuestro tiempo, así como en el desarrollo, un tanto esquemático dado el formato disponible, de una propuesta de sistematización complementaria. El objeto de la misma han sido las creaciones teatrales en cuanto obras, esto es, en cuanto resultados del proceso creador, y no el proceso mismo. Este comprende, dada la naturaleza del hecho teatral, una serie de aspectos complementarios, suficientemente atendidos por la investigación y por la catalogación en nuestros días, que van, desde la materialización escénica de las creaciones, hasta los mecanismos que rigen su recepción y la consiguiente construcción de su sentido. Ahora bien, nuestro concepto de obra como centro del proceso teatral y objeto preferente de una adecuada sistematización de la creación de un determinado período se corresponde, antes que con la variabilidad deparada por sus puestas en escena o con la reducción impuesta por su materialización textual, con la categoría, a la vez esencial y universal, de entidad artística plena en sí misma, aunque generada, claro está, desde el ejercicio creador de dramaturgos y colectivos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis (1995): *Bajarse al moro*, Madrid, Cátedra.
- Amestoy, Ignacio (1996): *La reina austriaca de Alfonso XII. Elisa besa la rosa*, Madrid, Fundamentos.
- Arias Acedo, José Manuel (2002): *El niño no para de crecer por dentro*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Arrabal, Fernando (2015): *Pingüinas*, Madrid, Teatro Español.
- Aullón de Haro, Pedro (1988): *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15).
- Aullón de Haro, Pedro (1989): *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Madrid, Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20).
- Barrena, Koldo (seudónimo) (2003a): *Eusk*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- Barrena, Koldo (seudónimo) (2003b): *Euskalcalá, 23*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Barrero Pérez, Oscar (1992): *Historia de la Literatura Española Contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Itsmo.
- Belbel, Sergi (1998): *Después de la lluvia*, Madrid, Fundación Autor (SGAE).
- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel (1998): *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Boadella, Albert (1994): *Teledium*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Boadella, Albert (1995): *Yo tengo un tío en América*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Boadella, Albert (2005): *Ubú president. La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla. Daaalí*, Madrid, Cátedra.
- Budia, Mariam (2005): *Teatro del desarraigo (1)*, Madrid, Fundamentos.
- Buero Vallejo, Antonio (1997): *La Fundación. Diálogo secreto*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Caballero, Ernesto (2002): *¡Santiago (de Cuba) y cierra España!*, Madrid, Teatroautor.
- Calonge, Eusebio (1994): *Perdonen la tristeza. Obra póstuma*, Madrid, Sociedad General de Autores de España.
- Campos, Jesús (2001): *Triple salto mortal con pirueta*, Alcorcón, Delegación de Cultura del Ayuntamiento.
- Conde Guerri, María José (1994): *Panorámica del Teatro Español. De la Posguerra a la Transición (1940-1980)*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Cunillé, Lluïsa (1996): *Rodeo. Libración*, Madrid, SGAE.
- De Dios, Javier (2005): *Comida para peces*, Hondarribia, Argitaletxe Hiru.
- Diosdado, Ana (1996): *Cristal de Bohemia*, Madrid, Teatroautor (SGAE).

- Escudé i Gallés, Beth (2001): *Pullus, el resplandor del lomo en las liebres huidizas*, en C. Leonard y I. Lamartina-Lens (eds.) (2001) *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, Ottawa, Girol Books, Inc., tomo 1: 25-42.
- Fernández, José Ramón; Pallín, Yolanda y G. Yagüe, Javier (1999): *Las manos. Trilogía de la juventud I*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- García Berrio, Antonio (1989): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García, Rodrigo (1991): *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- García, Rodrigo (1996): *Notas de cocina. Carnicero español*, Madrid, La Avispa.
- Gracia, Jordi (2000): "Teatro", en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Vol. 9/1 de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica: 521-582.
- Hibernia, Eva (1997): *Los días perdidos*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003): *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos.
- Jiménez Romero, Alfonso (1996): *Oración de la tierra*, en *Teatro ritual andaluz*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro: 153-186.
- Lazaranda, Juan de (seudónimo de Juan Sánchez) (1996): *Mariameneo-Mariameneo*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Liddell, Angélica (2004): *Hysterica Passio*, en *Acotaciones*, 12, 133-170.
- Liddell, Angélica (2011): *Teatro*, Bilbao, Artezblai.
- Martín Recuerda, José (1988): *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas).
- Martínez, Petra y Margallo, Juan (1993): *Para-lelos 92. Reservado el derecho de admisión*, Madrid, Sociedad General de Autores.
- Mayorga, Juan (2000): *Cartas de amor a Stalin*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor (SGAE).
- Mayorga, Juan (2004): *Palabra de perro. El Gordo y el Flaco*, Madrid, Teatro del Astillero.
- Miralles, Alberto (2000): *Píntame en la eternidad*, Madrid, Teatroautor (SGAE).
- Oliva, César (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Oliva, César (1992): "El teatro", en Darío Villanueva et alii (1992) *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Vol. IX de *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica: 432-507.
- Oliva, César (2002): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Ortiz de Gondra (1998): *Mane, Thecel, Phares*, en *Primer Acto*, 274, 81-107.
- Ortiz de Gondra, Borja (1996): *Metropolitano. ¿Dos?*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Pallín, Yolanda (1999): *Lista negra*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático.

- Pallín, Yolanda (2001): *La mirada*, en C. Leonard y I. Lamartina-Lens (eds.) (2001) *Nuevos Manantiales. Dramaturgas Españolas en los Noventa (Antología en 2 tomos)*, Ottawa, Girol Books, Inc., tomo 2: 25-45.
- Pedrero, Paloma (1989): *El color de agosto*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.
- Pedrero, Paloma (1998): *Cachorros de negro mirar*, Madrid, Teatro del Alma.
- Pérez Jiménez, Manuel (2000): "Un jardín de senderos que se bifurcan", en Cristina Santolaria Solano (dir.) (2000) *Anuario Teatral 1998*, Madrid, Centro de Documentación Teatral: 47-50.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003a): "El teatro desde 1975", en Javier Huerta Calvo, (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2855-2883.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003b): "La recepción del teatro español desde los años cuarenta", en Javier Huerta Calvo (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2905-2934.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012): "'Figuración del yo' frente a autoficción", en Ana Casas (comp.) (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 151-173.
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- Resino, Carmen (2008): *Teatro con música: Nueva historia de la princesa y el dragón. Fuera de la ciudad. Orquesta y Allegro (ma non troppo)*, Madrid, Fundamentos.
- Resino, Carmen y García, Ignasi (2006): *La boda. Rutas de alto riesgo*, Guadalajara, Patronato Municipal de Cultura.
- Riaza, Luis (2006): *El fuego de los dioses*, en *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro: 441-487.
- Rodríguez Méndez, José María (2003): *Última batalla en el Pardo*, Madrid, SGAE.
- Romera Castillo, José (2011): *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum.
- Romera Castillo, José (2012): "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España", *Teatro de Palabras* (Université de Québec a TroisRivières), 6, 175-201. En línea (consultado en agosto de 2016): <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>
- Romera Castillo, José (ed.) (2014): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum.
- Sanchis Sinisterra, José (1991): *Perdida en los Apalaches*, Madrid, CNNTE.
- Sanchis Sinisterra, José (1996a): *Lope de Aguirre, traidor*, en *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, José (1996b): *Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos (Espiral/Teatro).
- Sanchis Sinisterra, José (2000): *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe.

- Távora, Salvador (1991a): *Alhucema*, Madrid, Visor (Biblioteca Antonio Machado de Teatro).
- Távora, Salvador (1991b): *Crónica de una muerte anunciada*, en *Primer Acto*, 237, 47-73.
- Távora, Salvador (1994): *Picasso andaluz, la muerte del Minotauro*, Madrid, SGAE.
- Ubach Medina, Antonio (2003): "Teatro y cine", en Javier Huerta Calvo (dir.) (2003) *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2935-2951.
- Vallejo, Alfonso (1980): *Cangrejos de pared. Latidos. Eclipse*, Madrid, Ed. de la Torre.
- Víllora, Pedro Manuel (2000): *La misma historia*, Madrid, La Avispa.
- Wellwarth, George E. (1978): *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar.
- Zurro, Alfonso (1998): *A solas con Marilyn*, Sevilla, Galaor.