



Teatro español en democracia (1975-2000)

Nel Diago

Universitat de València

El teatro español de fin de siglo, no podía ser de otro modo, ha vivido y ha expresado los grandes cambios experimentados por la sociedad de su tiempo. Después de casi cuatro décadas de sometimiento a un régimen totalitario (España fue el último rescoldo de los fascismos de los años treinta), el país, tras la muerte del dictador Francisco Franco en noviembre de 1975, iniciará una etapa de rápidas y fundamentales transformaciones conducentes a su modernización y su plena integración en el contexto europeo.

El primer periodo de este proceso es el conocido como la transición (transición de la dictadura a la democracia) y estará marcado por la reinstauración de la monarquía de los Borbones, la legalización de los partidos políticos (incluido el comunista), la celebración en 1977 de las primeras elecciones libres desde 1936, la elaboración y consiguiente aprobación por referendo, en 1978, de la Constitución actualmente vigente, y el definitivo fracaso de los sectores retrógrados en su intento de abortar el proceso democrático (el golpe de Estado de 1981).

El teatro de la transición

Desde la vertiente teatral, la transición será vivida como una época de total incertidumbre, un momento crítico en el que lo viejo se resiste a desaparecer y lo nuevo pugna por abrirse paso. La censura, el gran mecanismo de control ideológico implantado por el franquismo, seguirá vigente, aunque ya sin el rigor de tiempos pasados. Nadie tenía muy claro dónde estaba la frontera entre lo legal y lo prohibido, frontera que cambiaba de emplazamiento cada día. Las contradicciones eran moneda corriente. El

caso de *La torna* de Els Joglars fue un ejemplo sintomático: el espectáculo había sido legalmente autorizado, pero los integrantes del grupo (los que no pudieron o quisieron exiliarse, como el director, Albert Boadella, que se fugó haciendo uso de sus recursos teatrales) acabaron con sus huesos en la cárcel tras la sentencia condenatoria dictada por un Consejo de Guerra. A partir de ahí sobrevino una extensa y dilatada campaña por la libertad de expresión. Una libertad que el teatro reivindicaba cotidianamente en cada una de sus propuestas. Fueron los años del *destape*. Y no sólo el destape físico (hasta entonces el desnudo en el teatro era impensable; el cine se valía de la doble versión: la española, más púdica, y la destinada al público extranjero, más libre) o el lingüístico (se censuraban las palabras soeces o malsonantes), sino, sobre todo, el destape ideológico. Lo que se traducirá en el necesario rescate de obras y autores largamente prohibidos o deliberadamente ignorados. Obras y autores del exilio, como *Noche de guerra* en el Museo del Prado (1978), de Rafael Alberti; de la llamada Generación Realista, como *La doble historia del doctor Valmy* (1976), de Antonio Buero Vallejo, *La sangre y la ceniza* (1977), de Alfonso Sastre, *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* (1976), de José María Rodríguez Méndez o *Las arrecogías del Beaterio Santa María Egipcíaca* (1977), de Martín Recuerda; del subterráneo Nuevo Teatro Español, como *Retrato de dama con perrito* (1979), de Luis Riaza; o de quasi malditos como Francisco Nieva (*La carroza de plomo candente*, 1976) o Fernando Arrabal (*El cementerio de automóviles*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, 1977).

Por otro lado, los grupos de lo que se denominó Teatro Independiente (nombre tomado de su homónimo argenti-

no, pero distinto a éste, sobre todo por el carácter itinerante del español) vivirán en estos años de la transición una reformulación de sus principios básicos. Habían surgido en los 60 como un movimiento de oposición al régimen político vigente, aunque también al sistema teatral comercial. Los más politizados fueron desapareciendo al encontrar las aspiraciones políticas sus cauces naturales. Perduraron, por el contrario, aquellos que tenían planteamientos artísticos más firmes y una estética original, fundamentada las más de las veces en la creación colectiva y en el uso de códigos no verbales, por lo general en detrimento de la palabra dramática. Grupos como Els Joglars, Els Comediants, La Cuadra o Dagoll Dagom sabrán acomodarse a los nuevos tiempos y, ya en los 80, se verán acompañados por otras formaciones aparecidas aquí y allá en la nueva España de las autonomías, como La Fura dels Baus, La Tartana, Bekereke, Atalaya, Xarxa Teatre, La Cubana, El Tricicle, La Zaranda y un largo etcétera.

No todo, sin embargo, fue una cascada de imágenes, un torrente audiovisual. Pensemos que en 1976 nace en Barcelona, de la mano de Lluís Pasqual, una institución como el Teatre Lliure, con el propósito de representar en catalán los grandes textos del repertorio universal. Y que a finales de la década José Sanchis Sinisterra irrumpe con su compañía, que no casualmente lleva el significativo nombre de Teatro Fronterizo, con una propuesta a contracorriente: reivindicar para el escenario la palabra dramática, hacer del verbo el elemento nuclear del juego teatral. La noche de Molly Bloom, adaptación del último capítulo del Ulises de James Joyce, fue su primer montaje importante, al que seguirían pronto otras adaptaciones de obras narrativas –Bartleby, el escribiente (Herman Melville), Informe sobre ciegos (Ernesto Sábato), Carta de la Maga a bebé Rocamadour (Julio Cortázar)– y un texto original, Ñaque, con el que Sanchis, además de poner de relieve su admiración por la dramaturgia de Samuel Beckett, hará gala de un profundo conocimiento de la propia historia teatral española.

La etapa socialista

Más que de crisis, la de la transición fue una etapa de reajuste, de reorientación, de búsqueda de nuevos caminos que se concretarían, algunos, poco después con la llegada al poder de los socialistas. El triunfo electoral del PSOE en 1982 fue un hito histórico sin precedentes (nunca en España la izquierda había obtenido una victoria tan

aplastante, ni siquiera durante la Segunda República) que despertó grandes ilusiones y suscitó un horizonte de expectativas que el tiempo iría matizando. Entre esa fecha y 1996, en que la derecha, con el Partido Popular, vuelve a tomar las riendas de la gobernación¹, los socialistas llevarán a cabo una política de amplias transformaciones de la que es bien elocuente este dato: si antes de 1982 sólo existían dos centros oficiales de producción teatral –el Centro Dramático Nacional y el Teatro Español (éste, dependiente de la Municipalidad)–, ambos radicados en Madrid, que contaban con un presupuesto de 200 millones de pesetas; diez años más tarde los centros públicos serán dieciocho, diseminados por todo el país y con un presupuesto de cinco mil millones de pesetas. Estas magnitudes expresan claramente el profundo calado de la mutación operada por el PSOE en el terreno teatral.

Cargados de buenas intenciones, aunque con escasa experiencia en la cosa pública, los nuevos gobernantes fueron diseñando paso a paso una ambiciosa política teatral que tuvo sus luces y sus sombras. Teóricamente el proyecto socialista era inequívoco: el teatro es un bien cultural que el Estado tiene la obligación de promover, proteger y ofertar a la ciudadanía en condiciones óptimas. En la práctica, no obstante, ese planteamiento tuvo una concreción difícil y no exenta de contradicciones. Entre otras razones porque a menudo se cayó en una actitud dirigista y absorbente que llevó al propio Estado a convertirse en el principal y casi único empresario teatral del país. La empresa privada, aquella que entendía el teatro como un negocio, no pudo competir con los precios y los costes del teatro oficial subvencionado, por lo que tuvo que reciclarse, adaptándose a los criterios y los gustos de quienes otorgaban los subsidios, o desaparecer. Y otro tanto sucedió con los grupos independientes, que sustituyeron la subversión por la subvención y procuraron acomodarse a las leyes del mercado para poder sobrevivir.

Ahora bien, el problema no fue tanto el excesivo protagonismo del teatro oficial y de sus responsables, sino el tipo de política teatral que se puso en marcha y sus consecuencias. Carente de mordiente crítica (ahora ya no

1. Hablo, claro, del poder central. Pero mucho antes de las históricas elecciones de octubre de 1982 los socialistas ya están al frente de Municipios, Diputaciones (entidades provinciales) y gobiernos regionales. Del mismo modo, también el PP asumirá responsabilidades políticas locales y regionales previas al logro del poder estatal en marzo de 1996.

se trataba de atacar a un sistema caduco, sino de erigir uno nuevo), el teatro oficial tendió a recrearse en fórmulas esteticistas, prodigadas por directores de escena y escenógrafos que bien pronto se transformarían en las verdaderas estrellas del firmamento teatral. Fue lo que se llamó un *teatro de escaparate*, en el que lo importante no era tanto lo que se representaba sino el cómo se hacía. Eso condujo a la exhibición permanente de un repertorio de grandes textos del teatro universal y al olvido sistemático de los autores españoles vivos. Y recalco lo de vivos, porque García Lorca, Valle-Inclán, Arniches o, incluso, los Machado o los Álvarez Quintero, si fueron revisitados con frecuencia.

El resultado inmediato de esta política fue un paulatino y preocupante alejamiento del público (paradoja: nunca antes se había destinado tanto dinero al teatro). Madrid, que hasta entonces había sido el gran núcleo productor y receptor de espectáculos, perderá un importante número de salas, que cerrarán sus puertas definitivamente. Aunque éste no será un factor de gravedad, mirado globalmente: por cada teatro que desaparece en la capital

de España se abrirán decenas en el resto del país. Porque esta fue una de las aportaciones más decisivas del periodo socialista: la creación de infraestructuras. En las capitales de provincias, en ciudades medianas y hasta en pequeñas poblaciones, se rehabilitarán viejos edificios teatrales que desde hacía muchas décadas estaban abandonados o destinados a otros usos. Y donde no los había se levantaron casas de cultura habilitadas para las representaciones. Estas nuevas salas, dependientes en su presupuesto y su programación de las entidades locales, se unirán entre ellas creando circuitos. Lo malo será que, en un Estado culturalmente descentralizado, como el resultante de la Constitución de 1978, esos circuitos tenderán a adquirir un carácter marcadamente regional, consumidor de productos autóctonos, en los que será problemático penetrar desde otras zonas.

Ahora bien, aunque la imagen que nos queda del teatro de los 80 sea la del derroche, la del despilfarro de nuevo rico, no todo se gastó en salvajes y humos, en inútiles montajes faraónicos. La iniciativa socialista también tuvo sus aciertos. Uno de ellos fue la remodelación del Centro de Documentación Teatral que, bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo, sacará durante diez años (1983-1992) la revista *El Público*, amén de los monográficos cuadernos de investigación, las guías teatrales de España, los cuatro volúmenes del *Inventario Teatral de Iberoamérica*. *Escenario de dos mundos*, o las muy extensas antologías de teatro iberoamericano, publicaciones de gran trascendencia para la difusión y el conocimiento tanto del teatro español como del de Latinoamérica.

La creación de festivales especializados fue otra de las tareas que emprendieron los gestores del PSOE en la década de los 80, con diversa fortuna, pues si bien algunos han perecido, otros, como el Festival Iberoamericano de Teatro, de Cádiz, se han consolidado y siguen cumpliendo hoy su meritoria labor. Asimismo, la fundación de algunas instituciones, como la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) o el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNTE), que vendrán a cubrir parcelas habitualmente desatendidas por el cada vez más menguado sector privado, constituirá otro de los aciertos de la administración socialista.

Particular interés tendrá el CNTE, dirigido desde su creación en 1984 por Guillermo Heras, por cuanto servirá para fomentar nuevos lenguajes escénicos (incluyendo disciplinas como la danza contemporánea), fórmulas experimentales y experiencias vanguardistas que romperán la

Guillermo Heras, director del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas





Antonio Alamo.

monotonía del teatro oficialista, propiciando el surgimiento de un público joven, nada afecto al teatro entendido de manera tradicional. Desde la sede del Centro, la Sala Olimpia, y a través de montajes propios y ajenos o de las ediciones de textos, toda una nueva generación de dramaturgos se dará a conocer: Ignacio del Moral, Ernesto Caballero, Sergi Belbel, Alfonso Vallejo, Rodrigo García, Antonio Onetti, Paloma Pedrero, Lluïsa Cunillé, Antonio Álamo, Ignacio García May, etc.

Pero Heras no estará solo en ese empeño. Jesús Cracio le acompañará desde el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura impulsando cursos, talleres, encuentros y, sobre todo, un concurso para jóvenes dramaturgos, el Marqués de Bradomín, que premiará textos, entre otros, de Sergi Belbel, Maxi Rodríguez, Rafael González y Francisco Sanguino, Alfonso Plou, Juan Mayorga, Rodrigo García, etc. En definitiva, la simiente del futuro teatro español.

De textos, autores y montajes

Esta nueva hornada de dramaturgos, que algunos han bautizado como la *Generación X* y otros, como *los Bradomines*, se integrará mayoritariamente en lo que se ha venido a denominar el *Teatro Alternativo*. Un movimiento que se configura a finales de la década, aunque

alcanza su pleno desarrollo en lo 90, y que tiene en la Sala Beckett su más claro precedente. Desde pequeñas salas (Cuarta Pared, Ensayo 100, Pradillo, Mirador o Triángulo, en Madrid; Artenbrut o Malic, en Barcelona; Atelier Moma, en Valencia; La Imperdible, en Sevilla), arraigadas en los barrios en los que se cobijan, los artifices del Teatro Alternativo procurarán una difícil supervivencia, lejos de los caminos trillados del teatro oficial o del comercial. Frente al derroche y la grandiosidad, frente al convencionalismo y la pura imagen, el Teatro Alternativo apostará por una escena más desnuda, por la investigación teatral, por aproximar el teatro a un público nuevo, por hacer del texto y del actor los ejes de la expresión dramática. Por ello mismo, éste será el marco ideal para que los jóvenes dramaturgos prueben sus primeras armas.

Unas armas, por cierto, que no son únicamente verbales, porque, al contrario que muchos de sus antecesores, la mayor parte de estos nuevos escritores estará directamente vinculada al hecho teatral ejerciendo a la par como actores, directores, escenógrafos, iluminadores o pedagogos. Y es que su modelo no será precisamente el de la Generación Realista de los 60 o el del Nuevo Teatro Español de los 70, sino el de los dramaturgos surgidos del Teatro Independiente. No en balde muchos de ellos han aprendido el arte de la escritura en los talleres de José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal o José Sanchis Sinisterra (habría que incluir también como maestro a un chileno, Marco Antonio de la Parra, pues durante los años que pasó en Madrid realizó una labor importantísima en este campo, contándose entre sus discípulos nombres como los de José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González o Juan Mayorga, integrantes del colectivo autoral El Astillero).

Quizá sorprenda la cantidad y la calidad de la joven escritura teatral española,² sobre todo si partimos de una visión del teatro español de los 80 como la descrita hasta ahora en la que el dramaturgo vivo tenía poca cabida. No fue enteramente así, sin embargo. Cierto es que el teatro de imagen continuó teniendo predominio entre los restos del Teatro Independiente o entre buena parte de los grupos surgidos en la década. Pero el sarampión de la crea-

2. Hay un dato elocuente: autores como Belbel, González y Sanguino, Joan Casas, Paco Zarzoso, Josep Pere Peyró, Rodrigo García, etc., han trascendido fronteras, siendo representados no sólo en Europa, sino también en capitales latinoamericanas como Buenos Aires, Santiago de Chile o Ciudad de México.

ción colectiva remitió. Del seno del Teatro Independiente irán saliendo a la luz los responsables de los espectáculos: los directores, los dramaturgos... Nombres como Angel Facio, Salvador Távora, Albert Boadella, Fermín Cabal, Rodolf Sirera, Guillermo Heras, Juan Margallo, Joan Font, etc., se agazapaban tras los rótulos de Los Goliardos, La Cuadra, Tábano, El Rogle, Els Comediants, etc.

Por otra parte, la denostada palabra dramática, el teatro de texto, fue recuperando terreno (un ejemplo claro es Els Joglars, que empezó haciendo mimo, y hoy no le hace ascos a la palabra) y aprendió a convivir con otros códigos escénicos. No podía ser de otra manera, claro. Porque la verdad es que, pese a su arrinconamiento, el teatro de texto no sólo no había desaparecido, sino que, además, si nos paramos a echar cuentas, los grandes éxitos de público habidos en la década casi siempre fueron de espectáculos basados en textos teatrales. Descontados los musicales, las revistas o algún teatro de repertorio clásico o contemporáneo, los sucesos teatrales de los 80 se deberán a las obras de escritores atípicos, como los actores Fernando Fernán Gómez (*Las bicicletas son para el verano*, 1982) y Adolfo Marsillach (*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, 1981), o como el insólito director y escenógrafo Paco Nieva (*El rayo colgado*, 1980; *Coronada y el toro*, 1982). O bien procederán de los integrantes de la Generación Realista, como José María Rodríguez Méndez (*Flor de otoño*, 1982), Alfonso Sastre (*La taberna fantástica*,



¡Ay, Carmela!, de J. Sanchis Sinesterra.

1986) o Antonio Gala (*Carmen, Carmen*, 1988). O de los dramaturgos surgidos del Teatro Independiente, como Fermín Cabal (*Vade Retro!*, 1982; *Esta noche gran velada*, 1983), Alonso de Santos (*La estanquera de Vallecas*, 1981; *Bajarse al moro*, 1985; *Pares y nines*, 1989), Rodolf Sirera (*El veneno del teatro*, 1983) o Sanchis Sinesterra (*Ñaque*, 1980; *¡Ay, Carmela!*, 1987). O de esos escritores que siempre se han sabido mover en las esferas del teatro comercial, como Paco Ors (*Contradanza*, 1980; *El día de Gloria*, 1983), Sebastián Junyent (*Hay que deshacer la casa*, 1985) o Ana Diosdado (*Los ochenta son nuestros*, 1988).

Junto a ellos, por supuesto, estarán los montajes de aquellos colectivos que han marcado la historia teatral de

Dimonis, del grupo Els Comediants, 1983.



la escena española de fin de siglo: Els Joglars (Laetius, 1980; Olympic Man Movement, 1981; Teledeum, 1983; Gabinete Liberman, 1984; Los virtuosos de Fontainebleau, 1985; Bye, bye, Beethoven, 1987; Columbi lapsus, 1989), Els Comediants (Dimonis, 1983; Alè, 1985), La Cuadra (Nanas de espina, 1982; Piel de toro, 1985; Las Bacantes, 1987; Alhucema, 1988), Dagoll Dagom (La nit de Sant Joan, 1981; Glups!!!, 1983), La Fura dels Baus (Accions, 1983; Suz/o/Suz, 1985), La Cubana (Cómeme el coco, negro; 1989), y un largo etcétera.

Pero ya hacia finales de la década comienzan a asomar la cabeza los alternativos, que todavía ignoraban que acabarían siendo denominados de esta guisa: Ernesto Caballero (El cuervo graznador grita venganza, 1985; Sol y sombra, 1989 Squash, 1990), Sergi Belbel (Elsa Schneider, 1989), Rodrigo García (Accera derecha, 1989).

Hacia el 2000

Probablemente nos falta distancia para poder valorar todos los fenómenos que se han desarrollado en la última década del siglo que ahora acaba. Pero contamos con suficientes indicios para formarnos una idea bastante aproximada. Para comenzar, digamos que el panorama finisecular nos muestra un perfil teatral muy diverso. Por un lado, el viejo sistema comercial, cuestionado por la irrupción del Teatro Independiente en los 70 y acosado después por la competencia del teatro público, tuvo que renovarse para poder subsistir. En buena parte, esa renovación correrá paralela con la reconversión del Teatro Independiente, que abandonará en gran medida su carga contestataria y buscará nuevos caminos estéticos y, sobre todo, nuevas maneras de producción. Superada la etapa romántica e idealista, lo que se llamó *la mística de la furgoneta*, los grupos supervivientes adoptarán planteamientos más acordes con las necesidades del mercado, con la ley de la oferta y la demanda, aunque sin renunciar a los beneficios que pudieran derivarse de la colaboración con las instituciones públicas. Empresas como Anexa, en Barcelona, o Pentación, en Madrid, cada una con varias compañías en su nómina, representan muy bien el nuevo modelo de teatro comercial de la época.

Por otro lado, y si bien es cierto que los varios gobiernos socialistas generaron un teatro oficial poco afortunado, más preocupado por dar una apariencia de modernidad que por desarrollar una política de largo alcance (la imagen de despilfarro, de grandilocuencia, quizá sea injusta, pero no deja de ser real), no debemos olvidar que también supieron crear infraestructuras que multiplicaron las posibilidades del ejercicio escénico y que las subvenciones y la descentralización, de la que es ejemplo la Red Nacional de Teatros Públicos, permitirían una necesaria democratización del teatro que, gracias a todo ello, llegará a lugares y personas que antes de eso tenían muy poco acceso al arte de Talía.



Yolanda Pallín.

En todo caso, el gasto público, generoso, cuando no excesivo, alcanzó su cenit en 1992, con las celebraciones del V Centenario, de la Expo de Sevilla, de los Juegos Olímpicos de Barcelona y de la capitalidad cultural europea de Madrid. A partir de ahí sobrevino una crisis económica que, como es costumbre, la cultura fue la primera en pagar. Dejó de publicarse *El Público* (aunque, afortunadamente, la ADE, la revista de la Asociación de Directores de Escena, vino a cubrir su hueco), se suprimió el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, y el dinero destinado a sufragar las iniciativas teatrales menguó de manera alarmante. La llegada del Partido Popular

al gobierno central y la necesidad de ajustar los índices macroeconómicos para acceder a la moneda única europea no harán más que acrecentar esta tendencia a la baja. De ahí la necesidad de replantear el modelo teatral español, como quedó de manifiesto ya en el mismo 1992 con la primera reunión de la Coordinadora de Salas Alternativas.

Finalmente, aunque es verdad que desde el teatro oficial se ninguneó en los 80 al autor español vivo, prefiriendo siempre un repertorio que podríamos calificar de *culturalista*, no es menos cierto que el PSOE supo crear los mecanismos que permitieron la floración de una nueva generación de jóvenes y espléndidos dramaturgos. De modo que hoy asistimos a una revalorización de la figura del escritor teatral. Sin duda, la creación en 1990 de la Asociación de Autores de España, con sus publicaciones, cursos, encuentros y congresos, posibilitó en buena medi-

da ese renacer del dramaturgo como parte esencial del engranaje teatral (en cualquier caso, no olvidemos que el gran público nunca dejó de interesarse por el teatro de texto). Y así, ya en la Exposición Universal sevillana de 92 se organizó un ciclo de autores españoles vivos, con *El pícaro*, de Fernando Fernán Gómez, *La truhana*, de Antonio Gala, *La Trotski*, de Martín Recuerda, *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras, *Picasso andaluz*, de Salvador Távora, *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre y *Los españoles bajo tierra*, de Francisco Nieva. Poco después, en 1993, con la conducción de Guillermo Heras, se creó en Alicante la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, un evento anual que, además de exhibir espectáculos de autores nacionales vivos, en cualquiera de las lenguas oficiales del país, edita textos, organiza talleres de escritura y convoca foros de debate sobre cuestiones que afectan al colectivo de autores.

Un colectivo, por cierto, que ha incrementado notablemente su nómina en este fin de milenio merced al advenimiento de un importante número jóvenes que apenas eran niños o adolescentes cuando murió Franco: Ernesto Caballero (*Retén, Auto, Rezagados*), Paloma Pedrero (*Noches de amor efímero, La llamada de Lauren*), Sergi Belbel (*Tàlem, Caricies, Después de la pluja*), Antonio Álamo (*La oreja izquierda de Van Gogh, Los borrachos*), Jorge Márquez (*La triste suerte de Perico Galápago*), Alfonso Plou (*¿Qué quiere quien te quiere?*), Ignacio del Moral (*Fugadas*), Luis Araújo (*La parte contratante*), Alfonso Zurro (*Farsas maravillosas*), Ignacio García May (*Alesio*), Antonio Onetti (*Marcado por el tìpex, Salvia*), Rodrigo García (*Prometeo, Notas de cocina, Rey Lear*), Lluïsa Cunillé (*Rodeo, Libración*), Sanguino y González (*Metro, La confe-*

sión de un hijo de puta), Carles Alberola (*Mandíbula afilada, Currículum*), Juan Mayorga (*Más ceniza*), Josep Pere Peyró (*Sueño, La trobada*), Maxi Rodríguez (*Oé, oé, oé*), Paco Zarzoso (*Cocodrilo, Mirador*), Chema Cardeña (*La estancia*), Yolanda Pallín (*Lista negra*), Alejandro Jornet (*Retrato de un espacio en sombras*), Raúl Hernández Garrido, José Ramón Fernández, Itziar Pascual, Ignasi García, Jorge Picó y un largo etcétera. Muchos de ellos se han dado a conocer gracias a la obtención de premios de literatura dramática, como el "Marqués de Bradomín", el "Enrique Llovet", el "Durango-Baque", etc., o han hallado acomodo para sus textos en revistas especializadas (Primer Acto, ADE, Pausa, Escena) o en colecciones como las del extinto CNTE o las de la librería La Avispa, pero, las más de las veces, las obras nos han llegado directamente desde los escenarios.

En cualquier caso, la cifra de jóvenes autores, a la que debemos sumar los nombres de generaciones anteriores que siguen en activo y con éxito (Benet i Jornet, Sirera, Cabal, Sanchis Sinisterra, Alonso de Santos, etc), nos asegura, si no se tuercen las cosas (las carencias del mundo de la farándula son muchas, y la tentación de géneros más lucrativos, como la novela, o los guiones, cinematográfico o televisivo, siempre acecha) un futuro esperanzador para el teatro español. Hablo, claro, del teatro de texto. El otro, el teatro basado en la imagen, goza de excelente salud. Baste citar grupos como Xarxa Teatre, Els Comediants, La Cuadra, Sémola o La Fura del Baus, formaciones de gran prestigio internacional y que figuran en la vanguardia de la renovación escénica europea.

Estas son, pues, de manera sintética, las luces y las sombras del panorama teatral de la España democrática.

Bibliografía

- AAVV.: *Teatro español contemporáneo. Antología*, Centro de Documentación Teatral, México, 1991.
- Manuel Aznar Soler (ed.): *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, CITEC, Barcelona, 1996.
- Fermin Cabal y José Luis Alonso de Santos: *Teatro español de los 80*, Fundamentos, Madrid, 1985.
- Fermin Cabal, *La situación del teatro en España*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid 1994.
- Nel Diago: *El autor dramático en el teatro español contemporáneo. La crisis de un modelo*, en Wilfried Floeck y Alfonso de Toro (eds.), *Teatro español contemporáneo*, Edition Reichenberger, Kassel, 1995, pp. 77-95.
- A. Fernández Torres (coord.): *Documentos sobre el Teatro Independiente español*, CNTE, Madrid, 1987.
- Candycé Leonard y John P. Gabriele: *Teatro de la España democrática: los noventa*, Fundamentos, Madrid, 1996.
- *Panorámica del teatro español actual*, Fundamentos, Madrid, 1996.
- Alberto Miralles: *Aproximación al teatro alternativo*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid 1994.
- César Oliva: *El teatro desde 1936*, en *Historia de la literatura española actual*, Alhambra, Madrid, 1989.
- M^a J. Ragué Arias: *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona, 1996.
- Rodolf Sirera: *Teatro Español: 1978-1992*, en *Diablotexto* n^o 1 (1994), pp. 41-50.
- Patricia W. O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, Fundamentos, Madrid, 1988.