

EL PARADÓJICO SILENCIO DEL TEATRO EN LA TRANSICIÓN POLÍTICA

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO

Universidad de Murcia

Resumen: Tras años y años de acendrada lucha contra el régimen, el teatro permanece extrañamente impasible ante el fin de la era franquista. La ausencia de una sólida actividad renovadora o de un fehaciente movimiento revolucionario por parte del teatro a la llegada de la tan ansiada transición española es una cuestión que inquieta a cuantos estudiosos se acercan al fenómeno. Los cambios teatrales no parecen venir de la mano de los cambios políticos sino que los preceden en el tiempo. Un teatro de radical “politicidad” que nace contra el régimen pierde su efectividad cuando el teatro no es ya el cauce más adecuado para verter la política; se deshace cuando se desvanecen los lazos que lo tensionaban conformándolo. Este paradójico silencio del sistema teatral precisamente en el momento en que por fin obtiene la libertad que tantos años lleva peleando es un asunto, si bien bastante debatido, aún carente de explicaciones efectivas y totalitarias que den una interpretación eficaz.

Palabras clave: teatro, transición, político, democracia

Abstract: After years of fighting against the dictatorship, theatre remains strangely impassible at the end of the Franco Regime. The lack of a solid reformist activity or of an important revolutionary movement in theatre when the desired Spanish transition came is an issue which surprises all scholars approaching to this matter. Theatrical changes do not come at same time than politics changes, politics ones used to be previous in the time. Political theatre which was born against the regime, lose its effectiveness when theatre is not yet the most suitable channel to conduct politics, it disappears when the ropes which tense it fade. This paradoxical silence of theatrical system when it obtains the freedom which it has been fighting for is an issue debated, but without an effective and complete interpretation.

Keywords: theatre, transition, political, democracy

Si teatro y política constituían en la última década del franquismo una dualidad indisoluble, en los años de la transición política asistimos a una despolitización de esta manifestación artística. Un teatro de radical politicidad que nace contra el régimen pierde su efectividad cuando el teatro no es ya el cauce más adecuado para verter la política; se deshace cuando se desvanecen los lazos que lo tensionaban conformándolo. Tras años y años de acendrada lucha contra el régimen, el teatro permanece extrañamente impasible ante el fin de la era franquista. La ausencia de una sólida actividad renovadora o de un fehaciente movimiento revolucionario por parte del teatro a la llegada de la tan ansiada transición española es una cuestión que inquieta a cuantos estudiosos se acercan al fenómeno. Los cambios teatrales no parecen venir de la mano de los cambios políticos sino que los preceden en el tiempo. Este paradójico silencio del sistema teatral precisamente en el momento en que por fin obtiene la libertad que tantos años lleva peleando es un asunto, si bien bastante debatido¹, aún carente de explicaciones efectivas y totalitarias que den una interpretación eficaz.

1. El teatro como arma política

La victoria del bando nacional conlleva la elaboración de un discurso único sobre la realidad y, por tanto, la sustracción a los vencidos de la posibilidad de verse representados en cualquiera de las artes narrativas –cine, literatura o teatro–. Tras el cese del conflicto bélico regresa a los escenarios un teatro evasivista que se aísla poderosamente de la dura situación del país. La violación continuada de esta necesidad de representación origina hacia el final de los cuarenta el reclamo de la realidad invisibilizada por los discursos triunfalistas. Surge así el realismo en nuestras letras –y poco después en nuestros escenarios– como vindicación ética y social en la España de posguerra². Nace la llamada generación realista que evolucionará de unas formas más cercanas al costumbrismo a mayores experimentaciones formales en el cometido de devolver la representación de la realidad a los escenarios. El sentido nuevo que se reclama para el término es ahora de

¹ César Oliva se refiere a esta paradoja al contemplar la evolución que presenta la generación de los nuevos autores: “Constituyó en sí un fenómeno que es la verdadera paradoja del teatro español de la transición. El de unos autores que lucharon por un teatro en libertad en un país que, cuando la consiguió, los devoró: el desencanto acabó de manera más o menos completa con sus esperanzas” (2002:232).

² Gracia y Ródenas afirmarán en *Derrota y restitución de la modernidad* que, “la vocación realista nació también de una irritación ética que solo se satisfacía con la reproducción fidedigna del entorno moral y social” (2011:116).

índole ideológica. Realismo ético o filosófico que no implica necesariamente una estética realista³.

En este panorama, se abre paso un nuevo teatro independiente desde el que emergerá la España invisibilizada, teatro en cuyas filas militara la generación que descubrió en el teatro una posibilidad de lucha política y social al tiempo que artística. Nace pues el teatro independiente en radical oposición al oficial, en los márgenes del sistema presidido por el paradigma conservador desde los que lucha afanosamente por conquistar cierto espacio de visibilidad. Frente al carácter conservador del sistema oficial vigente, emerge su voluntad desestabilizadora, su vocación diferenciadora respecto al teatro oficial contra el que nace, ya que se define precisamente por oposición al poder que lo tensiona⁴. Es la aguda politización del fenómeno teatral la que, a nuestro juicio, convierte al teatro en periscopio de la nueva España emergente⁵. Consideramos que la inseparabilidad política-cultura y cultura-política es uno de los rasgos definitorios de este momento histórico, dualidad particularmente indisoluble en el terreno teatral. En la elección de cada montaje, de cada texto, de cada autor está interviniendo un elemento político. Son así muchos los episodios polémicos en los que el binomio teatro-poder entra en conflicto en estos días. Basten como ejemplos de tal efervescencia política en el ámbito teatral el *Tartufo* de Marsillach en el que la crítica al reciente “escándalo Matesa” se hacía evidente, la interrupción del Festival Cero de San Sebastián, la suspensión de *Castañuela 70* de Tábaro teatro por la intervención de los guerrilleros de Cristo Rey o el encarcelamiento de varios miembros de Els Joglars por la invectiva o diatriba contra la milicia de su espectáculo *La torna*. El acceso a los escenarios españoles de los textos de Camus estaría acompañado de no menor significación política. Marsillach estrena *El malentendido* en 1969 con Fernando Guillén y Gemma Cuervo. José Carlos Plaza dirige al TEI en el estreno de *Los justos*, subiendo así la historia de los terroristas rusos unos meses antes del asesinato de Carrero Blanco por la banda terrorista⁶. Tras el

³ Apunta Cornago Bernal cómo “el realismo empezó a desvelarse como una posición ética antes que formal, una actitud de desenmascaramiento y denuncia social” (Huerta Calvo, 2003:2648-2649).

⁴ Ramón Buckley en su análisis, particularmente centrado en la evolución de la narrativa de tal momento, afirmará que “el mundo literario se constituye como tal precisamente en oposición y en su negación de los valores del mundo burgués” (1996:6).

⁵ Determinadas peculiaridades semióticas del teatro como proceso de comunicación lo convierten en el más político de los géneros. La recepción colectiva y simultánea que le es propia así como la capacidad actualizadora esencial a su naturaleza genérica lo hacen más efectivo en el diálogo con la sociedad del momento. Su equivoicidad tendente a la univocidad, su carácter abierto, polisémico y connotativo así como la ausencia de relación existencial entre el significante y el significado que caracterizan al signo escénico constituyen peculiaridades semiológicas que favorecen la configuración más o menos velada de lecturas políticas en las representaciones escénicas que completan el proceso de recepción.

⁶ El estreno tiene lugar el 7 de enero de 1973 y el asesinato del presidente del gobierno en

Calígula de José María Rodero se halla la figura de Franco, el aplauso final adquiere el significado de un acto de compromiso político del que los espectadores todos eran cómplices. El teatro halla asimismo los vericuetos precisos para burlar la censura y hacer de sus representaciones auténticos acontecimientos políticos. La politización del acontecimiento teatral deviene rasgo característico dentro de un sistema en el que el lugar previsto para el teatro se hallaba vacío de contenido ideológico.

Si bien una línea de evolución viene marcada por la transformación de los realismos, pronto aparecerá en el horizonte dramático del momento una nueva escritura dramática que se emancipa del realismo de una forma abierta y radical. Realistas y nuevos autores comparten una posición ideológica definida por su oposición al régimen. Sin embargo, nos parece que un aliento muy distinto se halla tras unas poéticas y otras. No queda la diferencia reducida a la opción estética escogida desde un lugar compartido. La constatación de la inservibilidad del sistema racionalista y logocéntrico desde el fracaso del intento revolucionario del realismo genera la desconfianza en la palabra y en su capacidad de representación. Esto desemboca en la afirmación de la realidad inmediata —presencia del actor, materialidad fónica del sonido— y el rechazo a la mimesis convencional como reacción a la sociedad del espectáculo a la que se suma una voluntad de universalismo nacida de la conexión con la ideología del mayo francés o del movimiento hippy en lucha frontal contra el poder capitalista.

2. La despolitización del fenómeno teatral en tiempos de libertad

Con la muerte del dictador y la llegada de la transición el lugar político le es negado al teatro, justamente en el período consecutivo a aquel en el que lo cultural era eminentemente militante. Si teatro y política constituían en la última década del franquismo una dualidad indisoluble, en los años de la transición política asistimos a una despolitización de esta manifestación artística. Tal desideologización es percibida y constatada por el grupo Artea: “La consolidación democrática provocó que la urgencia política que afectó al teatro independiente y la alegría y la responsabilidad ciudadana que compartió el teatro de la transición desaparecieran de los escenarios. (...) lo político se interiorizó en la forma, se difuminó en lo privado o se trasladó a la reflexión sobre los medios. La estetización (que no tiene por qué ser sinónimo de pérdida de conciencia política de los creadores) afectó tanto al

diciembre del mismo año. Meses después, en septiembre de 1974, el atentado de la calle Correo de Madrid ocasiona doce muertos y ochenta heridos. Con anterioridad a estos acontecimientos (enero de 1974) se produjo el célebre proceso de Burgos en el que fueron condenados a muerte seis terroristas, pena posteriormente conmutada.

teatro institucional como al privado” (Artea y Sánchez, 2006:21). Desde esta perspectiva entienden las versiones esteticistas de Lluís Pasqual o la experimentación sensorial que definirá la búsqueda de grupos como La Fura dels Baus en este periodo. Consideran asimismo que “el fin de la censura, que había condicionado el trabajo de la generación anterior, y la creciente confianza en las nuevas instituciones democráticas favorecieron una progresiva orientación de los creadores hacia motivaciones de índole estética o a un tratamiento mucho más abstracto de la cuestión política” (Artea y Sánchez, 2006:15). Alberto Fernández Torres (1987) señala la temporada de 79-80 como el punto en el que se despolitiza el espectador teatral, y juzga que en ese momento ya son otros los motivos –más próximos a la espectacularidad de la propuesta que a su contenido ideológico– que le hacen acudir al teatro⁷.

3. Hacia las causas de la despolitización

3.1. La doble transición española

Buckley en el ensayo *La doble transición* (1996) repara en el llamativo silencio de los intelectuales españoles en un periodo de tan decisiva importancia para nuestro presente como el transicional. Señala así cómo “faltó, en la transición española, ese *quinto poder*, esa autoridad moral que, en determinados momentos de la historia, debe ejercer la clase intelectual como contrapeso del poder político” (Buckley, 1996:xvi- xvii). Ramón Buckley (1996) así como Javier Muñoz Soro (2011) esgrimen, desde lugares distintos, lúcidas razones que tratan de esclarecer los motivos de tan sorprendente mutismo. Nos interesa particularmente esta paradoja de nuestra historia política y cultural porque consideramos que entre las razones que la explican podemos encontrar algunas que den cuenta del paralelo silencio del teatro español en los años que siguen a la muerte del dictador.

La tesis de Buckley aparece ya encerrada en el título del ensayo que la recoge: “La doble transición”. Llega el estudioso a la conclusión de que la ausencia de la voz de los intelectuales españoles en la transición política está debida a la doble transición que acontece en nuestro particular panorama socio-político y cultural. Nuestros intelectuales no transicionaron en 1975, argumenta, porque ya lo habían hecho en una transición anterior: “Por eso sorprende tanto ese silencio, el de nuestros escritores, que parecían

⁷ No implica esto la inexistencia de ciertos rasgos o tendencias que revelen síntomas de cierta democratización. La afluencia de espectáculos y festivales de teatro de calle al comienzo de los ochenta, el auge de este género escénico se hace signo de la recuperación del espacio público en los primeros años de la democracia.

destinados a jugar un papel muy importante en aquella transición política hacia la democracia. ¿Por qué no lo ejercieron? Porque *ellos ya habían ‘transicionado’*, porque para entender la transición de 1975 hay que entender la transición anterior a la transición misma, la de 1968. Solo a partir de esa *doble transición* podemos empezar a entender el papel que desempeñaron los escritores tras la muerte del general Franco” (Buckley, 1996:xv). La transición que operó en la intelectualidad española, en la opinión de Buckley que secundamos, fue aquella que llegó a territorio español como eco de la revolución del 68 devolviéndonos al mapa europeo y mundial tras largos años de cerrazón y autarquía⁸. La apertura del franquismo y el cansancio del gastado panorama español los hizo transicionar en cierta medida al tiempo de la civilización globalizada.

En los nuevos autores nos parece percibir una conexión profunda con el pensamiento anarquista y libertario que surge en la España de los setenta de la mano del resurgimiento de teorías neonietzscheanas. El rebrote del pensamiento nietzscheano supone el regreso, no de un pensador, sino de un contrapensador cuya filosofía se articula en la destrucción de los sistemas de pensamiento de otros. Nos parece que, salvando las muchas distancias, de semejante modo operan los nuevos autores para con la dramaturgia tradicional⁹. La influencia de esta corriente de pensamiento nos parece notable. Ramón Buckley se refiere en su ensayo a esta corriente anarquista y libertaria con el sintagma “pensamiento radical”, considera Buckley que el pensamiento radical es hijo directo del mayo francés, y por tanto de la superación y la quiebra de la razón dialéctica. Explica de este modo el cambio fundamental que se opera: “A partir del mayo francés, entra en quiebra todo un sistema de valores que había presidido el pensamiento occidental en la época de posguerra. Ya no es el capital el que detenta el poder y el trabajo el que pretende arrebatárselo, sino que ambos –capital y trabajo– forman parte de un entramado mucho más complejo mediante el cual el Estado –sea socialista o capitalista– pretende perpetuarse a sí mismo” (Buckley, 1996:64). Se inscribe este pensamiento libertario no ya solo contra el franquismo sino también y de forma más aguda contra el capitalismo y cualquier otra forma de dominación, dado que el mundo de la década de los setenta es ya un mundo incipientemente globalizado. Análoga es la posición adoptada a este respecto por los nuevos autores. Juzga Buckley que el *Panfleto contra el todo* publicado en 1978 por Fernando Savater vendría a ser el canto de cisne de movimiento anarquista y libertario. Las

⁸ La España de los setenta estuvo ya habitada por “puras criaturas de la posguerra ya mundial, la guerra fría y la colonización cultural estadounidense, y por tanto también hijos del 68 y del rock o del consumo de drogas” afirmarán Jordi Gracia y Domingo Ródenas al referirse a este periodo (2011:183).

⁹ Recuérdese el poder destructivo de la vanguardia que se infería de sus auto-poéticas así como la proliferación de términos nuevos para desmarcarse del concepto anterior de teatro.

poéticas vanguardistas de los nuevos autores presentan en sus poéticas semejante postura nihilista y rebelde, escéptica y revolucionaria al tiempo. En sus textos se percibe que ya han vivido el desencanto del fracaso de la revolución. Persiste la desconfianza de la ideología burguesa pero a esta se suma otra desconfianza, la que despierta el lenguaje revolucionario. Como los intelectuales partícipes de este pensamiento radical, los nuevos autores también experimentan la frustración del discurso ideológico. Recordemos cómo en sus auto-poéticas prologales afirmaban “que lo mejor la izquierda de la cultura no es más que una forma elegante de la derecha” o las instrucciones paródicas que revelaban “cómo hacer la revolución en tres lecciones y siete días”. Evidencian estas palabras la crisis del discurso revolucionario del que ya se comenzaba a descreer. Ruibal afirmaba cómo “los autores realistas estaban encuadrados en unos postulados ideológicos que hoy han llegado a la crisis” y se auto-consideraba “hijo putativo de esa crisis” ideológica¹⁰. Otros rasgos que los aproximan a esta corriente de pensamiento sería la radical ruptura con el realismo que implica la disolución del sistema lógico y logocéntrico¹¹, la subversión del cuerpo contra la razón o la puesta en cuestión de cualquier elemento. Si al antifranquismo le siguió un posfranquismo *avant la lettre*, al tono épico de la revolución le seguiría el cínico de una vanguardia que se sabe imposible.

3.2 El precio de la transición o la ruptura pactada

Muñoz Soro (2011) considera, en cambio, que la causa de esta ausencia se halla en el elevado precio pagado en pos de la reconciliación: “la democracia exigía el sacrificio del antifranquismo en nombre de la reconciliación y de una alternativa de poder de la izquierda” (Muñoz Soro, 2011:25). “El antifranquismo –sigue Muñoz Soro en otro punto del citado artículo– se identificó entonces con un pasado que debía pasar para dejar sitio al futuro, verdadero espacio de la política, y lo que habían sido virtudes del resistencialismo y de la crítica sistemática terminaron por convertirse en los vicios de la democracia, como escribió Manuel Vázquez Montalbán en 1988” (Muñoz Soro, 2011:54). Tal sacrificio en nombre de la reconciliación política nos llevará a una concepción desideologizada y estetizada del teatro que definirá al periodo transicional. El precio de la transición teatral fue también el del antifranquismo –como lugar cultural de decisiva importancia–, lo que generó la frustración, la protesta y el desencanto de los

¹⁰ “Los nuevos autores, si somos algo, somos los hijos putativos de esa crisis” (Ruibal, 1970: 46)

¹¹ Ya han fueron apuntadas con anterioridad algunas de las razones sociales e ideológicas de la emancipación del realismo de los nuevos autores entre las que alegábamos la desconfianza en el sistema racionalista o la reacción contra la emergente sociedad del espectáculo y por tanto contra el sistema económico y cultural de occidente que la produce y alberga.

hombres de teatro que vieron truncadas en aras de la democracia las vías abiertas en la clandestinidad. Esta tesis ha sido defendida por Alberto Miralles en diversos lugares (1974 y 1977), quien juzga que en el periodo transicional asistimos a la alianza entre la derecha y la izquierda en pos del silenciamiento de un teatro molesto y peligroso que había despertado desde las filas antifranquistas. La frustración de expectativas de la ansiada regeneración moral colectiva —que suponían— llegaría de la mano del fin del franquismo acuñó la expresión tan traída y llevada “contra Franco, vivíamos mejor”. La desaparición del enemigo ideológico que destensa la cuerda, desconcierta al creador al que ahora se le demanda un producto bien distinto¹².

Estos cambios conllevan la desaparición del teatro independiente hacia comienzos de la década de los ochenta¹³. Un teatro de radical politicidad que nace contra el régimen pierde su efectividad cuando el teatro no es ya el cauce más adecuado para verter la política; se deshace cuando se desvanecen los lazos que lo tensionaban conformándolo. Si bien buena parte de estas agrupaciones se estabilizan en los llamados teatros estables¹⁴, será otra ya la estructura que erija tales sistemas teatrales¹⁵. No obstante, Francisco Nieva en un artículo para *Primer Acto* (recogido en las antología publicada en 1991) juzga que “el paso transicional de la dictadura no se produjo sin sacrificios” —y añade que— “nuestra historia como pueblo a partir del siglo XVIII ha ido determinando que nuestros cambios de situación política obliguen a un borrón y cuenta nueva incoherente con la unidad fundamental que ha de tener una cultura. Que de hecho tiene la española”, concluye con un comentario de clara intención crítico-sarcástica sobre la dificultad de los españoles contemporáneos para asumir tal

¹² Alberto Miralles recoge el drástico cambio de lugar al que se somete al teatro: “Los partidos políticos durante la clandestinidad habían pedido al teatro crítica, lucidez y desmitificación. Después, en pugna con el poder, querían evitar la provocación a la ultraderecha por miedo a los tanques, y así, el teatro tuvo que perder la agresividad que tanto ayudó a la lucha antifranquista” (Miralles en Gracia y Ródenas, 2009:323).

¹³ Artea señala la franja que va desde 1978 a 1982 como periodo temporal en el que se produce la decisiva desaparición de este fenómeno (Artea y Sánchez, 2006:15).

¹⁴ Un importante número de los profesionales que trabajan hoy en nuestra escena se formaron al calor del teatro independiente. César Oliva hace recuento de los actores, los directores y escenógrafos procedentes del teatro independiente que pasan al teatro público y privado (2002:260).

¹⁵ Interesante nos parece la precisión que marca el grupo Artea al referirse a la desaparición del teatro independiente; consideran los responsables de esta investigación que las dramaturgias que se extinguieron con el fin del teatro independiente fueron aquellas que habían apostado por la palabra, frente a la consolidación de “las dramaturgias visuales y corporales que encontraron en los años de transición una época de esplendor” (Artea y Sánchez, 2006:15-16). Se están refiriendo a colectivos como Els Joglars o Els Comediants que tendrían en los años que siguen a la muerte de Franco una época de esplendor. Las innovaciones conquistadas desde el independiente permanecen aunque su estructura histórica se transforme a raíz de los cambios socio-políticos.

tradición (Nieva en *Primer Acto, 30 años. Antología*, 1991a:189-190). Las palabras de Nieva respaldan la tesis defendida por Muñoz Soro, trasladada ya al ámbito teatral. Los autores desterrados de las carteleras –primero, los realistas¹⁶; después, los nuevos autores– han criticado recurrentemente un vanguardismo mal entendido, consistente en la repetición de un repertorio tópico internacionalista desde Shakespeare a Brecht que, en cambio, obvia la investigación y la renovación desde la tradición propia. Tal importación de conquistas procedentes de tradiciones ajenas a la nuestra y el manifiesto descuido de la autóctona podrían obedecer a factores tales como la mayor rapidez y el menor coste que supone la contratación de un grupo extranjero frente a la inversión a largo plazo que implica la creación de uno nacional, el menor riesgo de crítica molesta al gobierno del momento o la apariencia de modernidad por la que tan preocupados han estado nuestros gestores culturales de raigambre política. Causas todas que testimonian cierto complejo de inferioridad congénito a la cultura española ante sí misma y ante lo foráneo.

Consideramos que las teorías convocadas a lo largo de estas páginas pueden contribuir a explicar la ausencia de una sólida actividad renovadora teatral con la llegada de la tan ansiada transición española. La primera es la propuesta por Ramón Buckley para el caso general de la intelectualidad española que defiende que el silencio de los intelectuales se debe a la doble transición ideológica y política. Avalamos su trasposición al ámbito dramático. Esta teoría converge con la sensación de posfranquismo *avant la lettre* que emana de la nueva dramaturgia. Nuestros intelectuales y nuestros dramaturgos ya habían transicionado influidos por los aires del 68¹⁷. Muñoz Soro considera, en cambio, que la causa de esta ausencia se halla en el elevado precio pagado en pos de la reconciliación: la democracia exigía el sacrificio del antifranquismo en nombre de la reconciliación y de una alternativa de poder de la izquierda. El mutismo a que son sometidos los nuevos autores es síntoma del sacrificio realizado en nombre del proceso transicional. La inmólación del antifranquismo desembocará en una concepción desideologizada y estetizada del teatro que definirá al periodo transicional. Ambas teorías ofrecen luz, a nuestro juicio, en la comprensión del comportamiento del fenómeno teatral.

Cuando llega la democracia los intelectuales –y con ellos dramaturgos, directores y gentes del teatro– ya habían comprendido desde las enseñanzas de Foucault que “el poder era una realidad mutante que se legitima a sí misma” (en Buckley, 1996:105). La transición no tenía, por tanto, más valor

¹⁶ Valga como ejemplo el caso de Rodríguez Méndez que critica tal habitual costumbre de nuestra política cultural en el artículo titulado “El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva” (en Amell y García Castañeda, 1988:115-122).

¹⁷ Raúl Morodo cifra en el año 1969 el inicio de la transición ideológica y, por tanto, el comienzo de la pretransición (1984:84).

que el que alberga la sustitución de un poder por otro. La ruptura y la reforma parecían irreconciliables hasta que llegó la “ruptura pactada” y mostró que la reconciliación de intereses sería posible siempre que todos – casi todos– recibieran su parte. César Oliva aporta explicaciones que vienen a desentrañar las razones del silencio impuesto o de la no viabilidad de los nuevos autores en la escena de la transición. Considera que “las referencias al pasado inminente empezaban a molestar más de la cuenta al público, pero sobre todo a los gobernantes. A éstos no les apetecía el recuerdo de una historia reciente en la que más de uno había desempeñado un determinado papel” (Oliva, 2004:46). Estima que en el ajuste de cuentas que se realiza en la transición “se rechazó lo viejo por recordar al pasado y se ensalzó lo nuevo fuera lo que fuese. Y con lo viejo, cayó el teatro de palabra, ese que se sirve del ingenio de la situación dramática, y cuenta con un texto literariamente impecable” (47).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1991), *Primer Acto, 30 años. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

AMELL, Samuel – GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1988), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*, Madrid, Playor.

ARTEA y SÁNCHEZ, José Antonio (2006), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

BUCKLEY, Ramón (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

CORNAGO BERNAL, Óscar (2003), “Poéticas del teatro desde 1940”, en Huerta Calvo: *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2641-2665.

GRACIA, Jordi – RÓDENAS, Domingo (2009), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática (1986-2008)*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.

GRACIA, Jordi – RÓDENAS, Domingo (2011), *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica.

MIRALLES, Alberto (1974), *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat.

MIRALLES, Alberto (1977), *Nuevo Teatro Español: Una alternativa social*, Madrid, Villalar.

MORODO, Raúl (1984), *La transición política*, Madrid, Tecnos.

MUÑOZ SORO, Javier (2011), “La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 81, 25-55.

OLIVA, César (2002), *Teatro español del S.XX*, Madrid, Síntesis.

DE LA DICTADURA A LA DEMOCRACIA

OLIVA, César (2004), *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días.*, Madrid, Cátedra.

RUIBAL, José (1970), “Mimetismo y originalidad”, *Primer Acto*, 123-124, 45-47.