

Las obras perdidas del *Nuevo Teatro*: hallazgo y recuperación de una vanguardia silenciada

ANNE LAURE FEUILLASTRE

Universidad París Ouest Nanterre-La Défense

Resumen: Durante los años sesenta y setenta, nace y trata de desarrollarse en España una nueva tendencia escénica: el *Nuevo Teatro*. Sin embargo, sus autores deben enfrentarse a la represión de la censura, a la exclusión del escenario comercial y al rechazo del público general. López Mozo, García Pintado, Ruibal, Martínez Mediero o Bellido vieron cómo muchas de sus creaciones más vanguardistas, experimentales y críticas quedaron sepultadas en las cajas de los depósitos gubernamentales o en los cajones de sus casas. Se trata aquí de exponer el trabajo de investigación llevado a cabo para rescatar estas obras inéditas y desconocidas.

Palabras clave: *Nuevo Teatro*; censura; vanguardismo; marginalidad; teatro inédito.

Les pièces perdues du *Nuevo Teatro* : découvertes et récupération d'un avant-gardisme empêché

Résumé: Dans les années soixante et soixante-dix apparaît et tente de se développer en Espagne un nouveau mouvement théâtral: le *Nuevo Teatro*. Mais ses auteurs sont confrontés à la répression de la censure, à l'exclusion de la scène commerciale et au rejet général du public. López Mozo, García Pintado, Ruibal, Martínez Mediero ou Bellido ont alors vu la plupart de leurs œuvres –les plus avant-gardistes, expérimentales et critiques– conservées dans des caisses d'archives gouvernementales ou dans leurs propres tiroirs de bureau. Il s'agit ici d'exposer le travail de recherches mené, afin de révéler ces pièces inédites et méconnues.

Mots-clés: *Nuevo Teatro*; censure; avant-gardisme; marginalité; théâtre inédit.

INTRODUCCIÓN



urante el tardofranquismo, a finales de los años sesenta, surge un movimiento de teatro que se diferencia de la generación de los cincuenta, conocida como *realista*; esta corriente viene a denominarse *Nuevo Teatro*. Pocas definiciones precisas se encuentran en los libros críticos pero podemos citar la de Alberto Miralles que define así este movimiento:

grupo de autores que surge en la escena española a finales de los años sesenta del siglo XX con cierta inclinación general al absurdo y al simbolismo. Muchas de sus obras fueron representadas dentro del teatro independiente. (Oliva 2002: glosario final s. p.).

Las fechas que ciñen las producciones del *Nuevo Teatro* son imprecisas y varían según los especialistas. La mayoría de ellos marca el inicio de esta tendencia a finales de la década de 1960, muy a menudo sin precisar el año. Por nuestra parte, podríamos proponer su comienzo en el año 1967, y el final de su desarrollo en 1978. En efecto, a partir de 1967 empiezan a reunirse los autores de este movimiento incitados por los primeros escritos críticos del estudioso estadounidense Georges E. Wellwarth sobre el teatro llamado *underground* (Wellwarth 1978) y organizan reuniones para hablar en grupo sobre esta nueva forma dramática. En el año 1967 tiene lugar también el primer Festival de Sitges, durante el cual se representan obras de esta nueva corriente, como *Moncho y Mimí*, de López Mozo. El año 1978 marca el final legal de la censura en España y supone, por lo tanto, una fecha importante en el tránsito a la democracia. Muchos autores del *Nuevo Teatro* siguen escribiendo después de esta fecha y consiguen llegar con más facilidad a la imprenta; incluso se estrenan entonces algunas obras que habían sido prohibidas bajo el régimen de Franco. Pero con el final de la dictadura, este movimiento considerado de protesta no logra alcanzar al público y es visto por muchos como obsoleto.

Quizás, entre los autores más prolíficos en castellano de esta tendencia, puedan destacarse José María Bellido, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Alberto Miralles, José Ruibal. Podrían añadirse a la corriente del *Nuevo Teatro* las producciones de otros dramaturgos menos prolíficos como Diego



Salvador, Manuel Pérez Casaux o Ramón Gil Novales, pero la marginación de estos últimos era tal que ni tan siquiera llegaron a participar, como los primeros, en la actividad de los grupos del teatro independiente.

Estos dramaturgos que se agrupan alrededor de esta tendencia se alejan del *realismo*, ya que no se reconocen en él. Los autores de la generación anterior, llamada *realista*, critican la sociedad y la política dictatorial reflejando su entorno mediante un lenguaje sencillo, directo y muy representativo del habla popular. En cambio, los nuevos autores investigan nuevas formas, más vanguardistas: sus obras son alegóricas, innovadoras estéticamente, experimentales y absurdas. El lenguaje es a menudo simbolista, con parábolas, frases indirectas y dobles sentidos, que sugieren más que explicitan. El espectador debe entonces descodificar para entender el subtexto y la denuncia. La participación del público está muy presente en las obras del *Nuevo Teatro*: en muchos de los textos, los actores irrumpen en las butacas, se desplazan entre el público, se dirigen directamente a los espectadores, los interpelan, exigen que participen. Esta relación directa con el público es una característica fundamental del *Nuevo Teatro*.

Los temas pueden parecerse a los de las obras realistas, ya que a menudo tratan de la represión, la alienación, la dictadura, la guerra o la libertad, pero los nuevos autores adoptan una posición mucho más radical: no se trata de poner de manifiesto las injusticias que produce el sistema, sino de atacar al sistema mismo, con mayor agresividad. Es un teatro de protesta y de denuncia que pretende cambiar las cosas y acabar con el franquismo y con la sociedad de entonces.

LAS OBRAS PERDIDAS

Muchas de las obras del *Nuevo Teatro* siguen inéditas en el presente porque nunca llegaron a la imprenta o porque no alcanzaron las escenas. Una de las causas que provocaron esta marginación durante la dictadura fue la censura gubernamental. Las críticas de las producciones del *Nuevo Teatro* provocan muchos cortes por parte de la censura. En efecto, si al final del régimen la represión era en general menos severa, no fue así con las obras de los nuevos autores: la mayoría de su producción fue prohibida o considerablemente mutilada. Los censores desconfiaban de estos autores rebeldes y críticos, y juzgaban sus obras altamente peligrosas.



Pero la marginación de los escenarios de los autores del *Nuevo Teatro* no se debe únicamente a la censura gubernamental, sino también a la censura económica de los años sesenta y setenta. En efecto, quienes decidían la cartelera eran los propietarios de los teatros y muy pocos se atrevían a elegir la obra de un autor nada conocido que supuestamente podía ser prohibida en el último minuto por la censura. Preferían representar obras que fueran seguros éxitos de taquilla, como el teatro de humor o de evasión, que satisficiesen al público burgués que solía ir a las salas.

De este modo, el *Nuevo Teatro* resulta marginado de los circuitos comerciales y oficiales y tiene que buscar otros medios de difusión. Una vía alternativa puede ser la publicación mediante revistas especializadas como *Primer Acto*, *Pipirijaina* o *Yorick*. También se desarrolla un medio alternativo y paralelo al oficial gracias a los grupos independientes que se autofinancian y se dedican a la representación de obras generalmente excluidas. Como no pueden alcanzar el escenario de teatros nacionales, encuentran una solución alternativa y representan las obras en locales que no son los habituales para las representaciones: en salas sin escenario ni butacas (lejos del teatro clásico a la italiana), en salones de actos, en parroquias, en Colegios Mayores y otros centros universitarios, a veces en fábricas o en la calle. La mayoría de estas compañías representan las obras con un permiso de la censura (a menudo para una función única en contexto de teatro de cámara, sin gran alcance), pero otras eligen la vía clandestina, exponiéndose a repercusiones judiciales (procesos, multas a la compañía o al teatro).

Hasta 1978, entonces, muchas obras del *Nuevo Teatro* quedaron inéditas, sin publicar ni estrenar, o fueron dadas a conocer en condiciones muy minoritarias.

LA TRANSMISIÓN SUBREPTICIA

Muchas obras siguen estando inéditas, dispersas u olvidadas hoy en día. La crítica debe intentar recuperarlas de diferentes maneras: algunas obras que se imprimieron, aunque fuese en publicaciones poco difundidas, son las más fáciles de rescatar puesto que, afortunadamente, existen instituciones como la fundación Juan March de Madrid que conservan todas las revistas de teatro.

Pero quizás la fuente más rica sea el Archivo General de la Administración Civil (AGA), ubicado en Alcalá de Henares. Allí se concentran miles de legajos que contienen, entre otras cosas, todos los informes de censura redactados por los vocales junto a algo que es muy importante para nosotros: los textos originales enviados a la censura en aquella época, en general en varios ejemplares.

Trataremos de describir aquí el proceso que el investigador debe llevar a cabo: se solicitan las cajas correspondientes a las obras, gracias al índice informatizado del archivo, haciendo búsquedas por el nombre del autor o por el título de la pieza. Cada caja contiene unos diez expedientes numerados y en cada uno están los documentos correspondientes a una obra de teatro. Es necesario examinar todos los expedientes hasta encontrar lo que nos interese.

Cabe precisar que la composición original de los expedientes no siempre se ha conservado en su integridad: a veces los informes de censura se han desgajado de la copia de la obra o viceversa. De ese modo, podemos encontrarlos ocasionalmente ante un texto aislado, sin ninguna referencia cronológica o documental accesoria. La labor del investigador, en esas circunstancias, se hace más ardua.

Era el director de la compañía que deseaba montar la obra quien depositaba la solicitud y rellenaba el formulario, indicando el título de la obra, el nombre del autor, el de la compañía, su propia dirección postal, el lugar y la fecha exactos de la representación deseada, un resumen de la pieza además de varios ejemplares del texto completo. Si el día o el teatro no estaban claramente indicados, se rechazaba la petición en la mayoría de los casos. El grupo de censores se componía de varios vocales –sin número fijo, entre tres y diez, más o menos–, que tras leer la obra rellenaban un formulario, escribiendo un resumen del texto examinado y después el dictamen: se pronunciaban individualmente por la autorización (edad de público, restricción del teatro de cámara o del festival), por tachaduras o por la prohibición total de la obra. La decisión final dependía de la mayoría de los votos. En los archivos del AGA se encuentran así las decisiones de los censores, su opinión –incluso a veces muy personal– respecto a las obras, las tachaduras y los textos dramáticos. Los vocales no motivaban necesariamente su decisión pero a menudo escribían la norma en la que se basaban para la prohibición.

Así, se impidió la representación por motivos políticos de algunas obras como *Odio-celo-pasión*, del dramaturgo Ángel García Pintado, prohibida el 20 de abril de 1971 que la compañía Teatro-Capsa había planeado montar ese mes en su sala de Barcelona. Un vocal escribe en su informe que se trata de una «parábola socio-política de dudosa intención [con] inadmisibles alusiones políticas» (AGA, caja 73/9837, expediente 134/71). Jerónimo López Mozo declaró que el ochenta por ciento de su producción fue censurada (López Mozo 1964: 8). Por ejemplo, una obra suya, *Matadero solemne*, debía ser representada en diciembre de 1969 en Sevilla en sesión de cámara, pero fue prohibida el 2 de ese mismo mes «por razones de tipo político» (AGA, caja 73/9745, expediente 417/69); de hecho, el tema principal de la obra es la pena de muerte y un debate sobre la justificación o no de esta condena. La Guerra Civil es otro asunto que los censores procuran prohibir particularmente: en *Giaconda-cicatriz*, de Ángel García Pintado, un vocal denuncia la presencia de

símbolos de los triunfadores de nuestra guerra y de la generación posterior. Y con el pitorreo de la cicatriz, que viene a ser como la marca del triunfo, se desmenuza toda una suerte de burlas y sarcasmos sobre la victoria (AGA, caja 73/9804, expediente 422/70).

A continuación, invoca el punto 15 para justificar su decisión. Cuando buscamos las normas de censura en el *Boletín Oficial del Estado* (1963)¹, vemos que la número 15 prohíbe las obras «que propugnen el odio entre pueblos, razas, o clases sociales o que defienden como principio general la división y enfrentamiento», será en realidad la norma invocada para cualquier alusión a la Guerra Civil en las obras de teatro que los censores quieran suprimir. Como resultado, la obra que debía representarse en noviembre de 1970 en el teatro Valle-Inclán de Madrid es prohibida el 17 de ese mes. En *Espectáculo siglo XX*, de Manuel Martínez Mediero, se justifica la prohibición por la norma 17.3 que condena cualquier ataque al Jefe del Estado; en el informe podemos leer «Es patente la intención del autor de poner en solfa la personalidad del caudillo» (AGA, caja 73/9925, expediente 137/72). El hecho de ridiculizar a Franco basta para que se prohíba la obra entera. La mayor parte de las obras del *Nuevo Teatro* no pudo ser representada por motivos políticos según los

¹ Desde el 25 de septiembre de 1964, las normas de censura que se aplican a las obras de teatro son las mismas que se imponían al cine, aprobadas en el orden del 9 de febrero de 1963.



informes conservados en Alcalá de Henares. Pero también encontramos allí otras razones, como por ejemplo las ofensas a la Iglesia o la religión católica. Fue el caso de la obra *Currículum vitae* de José Ruibal, prohibida el 2 de febrero de 1973 por ser «peligrosa por su ataque a la religión» (AGA, caja 73/9825, expediente 20/71). Asimismo, se tachaban casi sistemáticamente las alusiones a la sexualidad. Los tacos suelen ser suprimidos de los textos debido al respeto del «buen gusto» que exige la norma 13. Esta parece muy subjetiva y muchos censores se sirven de ella para pedir la prohibición de ciertas obras e incluso para dar su opinión personal sobre la calidad del texto. *El bebé furioso*, de Manuel Martínez Mediero, prohibida el 2 de noviembre de 1973, contiene así en su informe la frase «predominan las situaciones absurdas y, lamentablemente el mal gusto flagrante a lo largo de la obra» (AGA, caja 73/10056, expediente 544/73).

Los Archivos de la Administración General son una fuente extraordinaria de datos así como de textos dramáticos inéditos. Actualmente, se puede solicitar tanto la reproducción de los informes como de las obras. Paradójicamente, el mismo sistema burocrático que se creó para silenciar cientos de producciones literarias durante el franquismo es ahora el medio por el cual podemos recuperar lo que el régimen quiso sepultar.

Los fondos personales de los autores son otra fuente de recuperación de las obras del *Nuevo Teatro*. Durante los últimos años, hemos tenido ocasión de conocer personalmente a algunos dramaturgos y entrevistarlos. Hemos podido charlar con Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, Luis Matilla, Antonio Martínez Ballesteros, y Manuel Martínez Mediero. Representan, hoy en día, los testimonios más auténticos y elocuentes del escenario teatral de la España de los setenta. Nos han confiado generosamente varios textos inéditos que habían guardado hasta hoy en sus cajones personales y que en su día no lograron alcanzar la imprenta y a veces ni siquiera la escena. También nos hablaron de sus producciones, de la espinosa cuestión de la generación del *Nuevo Teatro*, de las condiciones de difusión de sus obras, lo que constituye una fuente esencial para las investigaciones de la dramaturgia del tardofranquismo.

LAS OBRAS RECUPERADAS

Combinando la investigación documental y las contribuciones personales de los autores, hasta ahora, hemos podido recuperar más de cuarenta obras inéditas, nunca publicadas y en pocos casos estrenadas en sesiones únicas y en círculos minoritarios. De José María Bellido son siete, todas obtenidas en los archivos de Alcalá de Henares: *La máquina*, autorizada en 1967 (AGA, caja 73/9590, expediente 108/67); *El abrelatas* y *El pan y el arroz*, autorizadas para una única representación en 1970 (AGA, caja 73/9751, expediente 470/69 y caja 73/9794, expediente 340/70); *El día sencillo*, prohibida en 1966 y 1967 pero aprobada con tachaduras en 1969 (AGA, caja 73/9557, expediente 232/66); *Escorpión*, íntegramente prohibida en 1971 por sus intenciones políticas (AGA, caja 73/9866, expediente 372/71); *Los relojes de cera* y *Legras Negras en los Andes*, ambas aprobadas con supresiones en 1971 (AGA, caja 73/9792, expediente 322/70 y caja 73/9860, expediente 319/71).

De Ángel García Pintado hemos recobrado seis piezas, recibidas de las manos del autor: *La ciudad*, representada en 1974; *El ovillo de los Pérez engorda*, autorizada en 1971 (AGA, caja 73/9820, expediente 535/70), y otras cuatro que nunca fueron presentadas a censura, *La patria chica de los gusanos de seda*, *Cena*, *La pasión aritmética* y *Agonía de Julián Despojos*.

De Jerónimo López Mozo, encontramos en los archivos de censura el texto de la obra *Locos de atar*, autorizada para una sesión única en 1969 en Ibiza (AGA caja 73/9718, expediente 215/69); por su parte, el dramaturgo nos proporcionó *El retorno*, autorizada con tachaduras (aunque también la hallamos en el AGA, caja 73/9716, expediente 202/69), *El caserón* (1972) y *¡Es la guerra!* (1971), que ni siquiera fueron presentadas a la censura.

José Ruibal consiguió publicar casi la totalidad de su producción dramática, excepto dos obras que hemos encontrado en los archivos de censura: *Su majestad la Sota* (1966), prohibida en 1970 (AGA, caja 73/9770, expediente 148/70) y *El asno eléctrico*, autorizada en 1969 (AGA, caja 73/9736, expediente 353/69).

El régimen censuró una pieza de Ramón Gil Novales titulada *La bojiganga*, prohibida en 1972 por ser, de acuerdo con uno de los informes, posiblemente política (AGA, caja 73/9980, expediente 581/72); hemos recuperado el texto de las cajas del Archivo.

De Luis Matilla, encontramos en los archivos de censura su primera obra, todavía inédita, titulada *La invasión* y autorizada para una representación en 1968 (AGA, caja 73/9631, expediente 397/67). El autor nos ha proporcionado otras piezas como *El premio*, *La ventana* y *Ejercicios en la red*, nunca estrenadas, y *Post-Mortem* y *Una guerra en cada esquina*, ambas representadas en 1970 pero nunca impresas.

Manuel Martínez Mediero consiguió llevar a la imprenta casi la totalidad de su producción en sus *Obras completas* en 1999. Sin embargo, durante nuestras investigaciones, hemos encontrado una obra inédita suya: *Adolf*, prohibida por la censura en 1971 (AGA caja 73/9900, expediente 641/71).

Hemos conseguido también tres obras inéditas de Diego Salvador, proporcionadas por la hija del dramaturgo, fallecido en 2012, tituladas *La bolsa*, *El hogar* y ¡¡PAAAA...YASOS!!

Del escritor y director de escena Alberto Miralles, hemos conseguido rescatar en los archivos del AGA la obra *Experiencias 70*, prohibida por la censura en 1969 y 1970 y luego autorizada en 1971 gracias a la modificación del texto (AGA, caja 73/9711, expediente 164/69), y también *Espectáculo collage*, prohibida en 1971 (AGA, caja 73/9899, expediente 631/71). Su viuda nos ha proporcionado otros textos inéditos suyos como *Crucifernario de la culpable indecisión* y *Las llagas pintadas*, ambos estrenados, y *Pisando huellas*, aún sin representar.

También en los archivos de censura hemos hallado, hasta ahora, la *Crónica de Sátrapas*, de Manuel Pérez Casaux, prevista para el Festival de Sitges de 1972 pero prohibida (AGA, caja 73/9962, expediente 448/72), así como dos obras de Juan Antonio Castro tituladas *Quijotella* y *Tauromaquia*, respectivamente aprobadas con tachaduras en 1971 y 1973 (AGA, caja 73/9889, expediente 558/71 y caja 73/10004, expediente 46/7).

Como vemos, son muchas las obras inéditas que hemos podido rescatar hasta el momento; tantas, que hemos decidido presentar aquí sólo cuatro de ellas que, por su diversidad y sus estilemas, pueden considerarse representativas de la corriente del *Nuevo Teatro*: son piezas de formato vanguardista, críticas hacia el régimen franquista, en muchos casos silenciadas por la censura del gobierno. Son obras, pues, que se quedaron en forma de textos sin llegar a alcanzar nunca el escenario, ni siquiera la publicación.

Su majestad la Sota fue escrita por José Ruibal en 1968 y nunca fue estrenada en España ni publicada. Hemos encontrado el texto enviado a censura (AGA: caja 73/9770, expediente 148/70), ya que los organizadores del III Congreso de Tarragona de Teatro Nuevo (celebrado en esa ciudad en 1970) habían previsto el estreno por la compañía Teatro Universitario de Ciencias Económicas para el 30 de abril (Yorick 1970: 48). Pero la censura prohibió la representación el 28 de ese mes, o sea, dos días antes de su programación, por su ataque a los principios fundamentales del Estado y a la persona del Jefe de Estado, según su argumentación.

La obra es una alegoría del sistema político de España e ilustra perfectamente el teatro simbolista y vanguardista de José Ruibal. La presencia de dos periodistas extranjeros permite denunciar el amordazamiento del pueblo al señalar la ausencia de opinión pública y de prensa española. La trama puede identificarse con la situación política de España en 1969: la Sota gobierna y abre un concurso para elegir un rey y convertir el régimen en monarquía. Cabe recordar que cuando Ruibal escribió la obra, Franco acababa de nombrar Príncipe de España a Juan Carlos de Borbón, el 22 de julio de 1969. La obra *Su majestad la Sota* ridiculiza esta situación política pues, evidentemente, se identifica a la Sota con Franco. Los cuatro reyes que acuden al concurso son los de los palos de la baraja: el rey de Espadas simboliza la vertiente militar del gobierno; el de Bastos, la represión policial y el inmovilismo de la política franquista; el de Oros, la corrupción financiera de la oligarquía presente en el gobierno y el de Copas, la política pseudo-aperturista del tardofranquismo. Pero la Sota no consigue decidirse por ninguno de los cuatro reyes y, mediante la intervención de un árbitro suizo –que simboliza el papel de los países extranjeros en el régimen franquista–, se mantiene en el poder, rodeado de los cuatro palos a modo de ministros.

De López Mozo, hablaremos aquí de dos obras inéditas: *El retorno* y *El caserón*. La primera fue escrita en 1968. Superó inexplicablemente la censura, ya que la obra es altamente crítica. En efecto, según los archivos, la obra fue autorizada el 3 de junio de 1969 para una representación realizada por el Teatro Universitario de Madrid, en el local Portal Nou de Ibiza (Baleares), pero con las supresiones de dos acotaciones consideradas alusiones sexuales: una que describe el *strip-tease* de la mujer, y otra que describe al hombre tumbado sobre la mujer (AGA: caja 73/9716, expediente 202/69). El 25 de



febrero de 1971, se vuelve a autorizar la obra para una reposición en la Peña Cultural Barcelonesa. Pero según explicaciones del propio dramaturgo durante una entrevista que mantuvimos con él, esta pieza fue representada más veces, de manera clandestina, sin los permisos oficiales, en varios Colegios Mayores de España, en el café-teatro Samuel Beckett de Sevilla, al aire libre en Ibiza o en fábricas. *El retorno* es una obra breve en un acto escrita para ser representada en café-teatro, en el espíritu de muchas obras del *Nuevo Teatro*. Su disposición es muy sobria, ya que consta únicamente de tres personajes: Pipo, Mosca y Bruno. Pipo plantea el problema de la indiferencia humana frente a las adversidades, así como el de la culpabilidad general de los hombres. La cuestión de la culpabilidad del pasado, común a todos los hombres, está omnipresente. Varias veces se identifica la situación con España, gracias a nombres de lugares o alusiones a la guerra que fácilmente se pueden entender como una referencia directa a la Guerra Civil, pero que se generaliza a todos los conflictos, universalizando el tema. Es sorprendente que los censores autorizaran la obra en dos ocasiones sin tachar otra cosa que alusiones sexuales, y dejando pasar referencias a la guerra o a la culpabilidad de la generación actual con respecto a la Guerra Civil.

El caserón es una obra que ni siquiera fue presentada a censura. Es totalmente inédita, sin estrenar ni publicar y fue escrita en 1972 por Jerónimo López Mozo. La obra se califica de *happening* en su subtítulo, una forma vanguardista que requiere espontaneidad, improvisación y que exige la participación del público. *El caserón* es difícilmente representable por el lugar descrito en las acotaciones, «un viejo caserón ruinoso y abandonado, en otros tiempos, sin duda, señorial palacete». El final es representativo del formato: el autor propone cuatro desenlaces posibles según el desarrollo de la pieza en el escenario y la actitud de los actores y del público involucrado. Esta obra es inusual en su forma, ya que López Mozo lleva al extremo las características del *happening*: los espectadores presencian la obra desde el mismo escenario, convirtiéndose en auténticos actores que deben recorrer la casa como visitantes de un museo. La improvisación y la espontaneidad absolutas no parecen preocupar al autor por el grado de posibilidad de estreno. La obra, por otra parte, mediante el uso del símbolo y de la alegoría, se muestra altamente crítica hacia el régimen franquista. En efecto, la invectiva se esconde detrás de personajes o grupos que representan las fuerzas políticas de la España de entonces. La historia se desarrolla en un viejo caserón en ruinas

convertido en museo para los visitantes: es la España turística, pero pobre, sin infraestructuras ni libertades. Los visitantes simbolizan a la vez al pueblo español, al que todo se le prohíbe, y a los turistas extranjeros, que solo pueden ver lo que el régimen desea. Los celadores y empleados representan, con una imagen peyorativa, a los funcionarios del Estado y a los políticos en el poder. La presencia de una extraña criatura podría referirse a Franco: se trata de un monstruo viejo, decadente, único sobreviviente de su especie en el continente europeo. Su figura es ridiculizada. La decadencia del caserón –es decir del régimen– viene denunciada cuando se decide la total renovación del edificio para dar la apariencia de un museo en buen estado –es decir, un país moderno, una democracia. Irrumpen miembros del D.E.R, los «Demoledores de Edificios Ruinosos», que representan a los jóvenes militantes de izquierda, considerados terroristas por el gobierno. El escenario se convierte en un campo de batalla y el desenlace, múltiple, se hace según las cuatro posibilidades enunciadas por el autor. La obra *El caserón* es así un texto bastante representativo del *Nuevo Teatro*, tanto por su formato vanguardista como por su contenido crítico y simbolista.

El texto *El pan y el arroz o Geométrica en amarillo*, de José María Bellido, es una obra más críptica y compleja. Fue escrita en 1967, pero la única solicitud que se hizo a la censura fue en 1970 para una representación en el teatro Alcoy de Alicante, que se realizó el 25 de septiembre de 1970. El dictamen de autorización consta de una sola tachadura, la frase «sagrada forma», asociada en el texto a una moneda (AGA, caja 73/9794, sobre 340/70). A pesar de su tono crítico, la obra pasó la censura. Sin embargo, el Gobernador presenció el estreno e impidió al día siguiente las representaciones, pues juzgó el espectáculo demasiado crítico. Mandó un informe a Madrid que dio lugar a la prohibición, en 1971, del número 691 de la colección «Teatro» editado por Escelicer y que contenía tres obras de Bellido, entre las que se encontraba *El pan y el arroz*. Esta pieza fue sustituida por otra y los números editados fueron secuestrados. Eso demuestra que, aunque algunos censores de la capital pudieran dejar pasar ciertas obras críticas, muchos representantes del Estado seguían oponiéndose a su difusión.

El pan y el arroz es una alegoría perfecta, sin alusión explícita alguna a la España franquista. Aparece más bien como una crítica a la sociedad occidental con personajes que representan las oligarquías: los personajes son el comerciante –al que se da también el nombre propio de David–, el financie-



ro –con un antropónimo anglosajón, *Gordon*–, el plantador –Inocencio–, la fuerza –Mac Tuki– y el Genio débil. Se reúnen en torno a una mesa, presidida por el financiero para tomar decisiones sobre el país. Pero inmediatamente constatan el fracaso de su gobierno, basado en el monopolio comercial, en un capital escaso, en la represión y la distribución de opio entre el pueblo (que, a modo de analogía marxista, representa seguramente la religión, que adormece cualquier espíritu de oposición). El Genio es el nuevo miembro del reducido comité y ha venido para resolver los problemas de esta oligarquía. Presenta un nuevo sistema de gobierno basado en una explotación más inteligente que involucre al pueblo en vez de forzarlo. Inventa y propone así el patriotismo, una moneda nacional para dominar el comercio, medios de comunicación como control de las masas (televisión, prensa y radio), etc. El objetivo es hacer de los ciudadanos unos esclavos voluntarios al servicio de esta élite en el poder. El pueblo viene simbolizado por la presencia de niños que irrumpen en el escenario después de cada apagón, y cuyo número, como la población, crece geométricamente. Crece la preocupación de los dirigentes, que temen que el pueblo asalte el poder, por lo que deciden exterminarlo, sin conseguirlo al final.

CONCLUSIÓN

Hemos visto en estas páginas que la escritura de la historia teatral de los últimos decenios del franquismo está aún lejos de completarse. La efervescencia de las estéticamente audaces –y políticamente osadas– propuestas de los autores del *Nuevo Teatro* quedó mitigada por la represión del régimen y por la indiferencia de la mayor parte de una sociedad que o no podía o ni siquiera deseaba prestarle atención. El investigador, para hacerse una idea más completa y real de las producciones e inquietudes dramáticas de la época, deberá tratar de recuperar textos que hasta ahora han permanecido ocultos y que son indispensables si deseamos comprender las producciones y los ideales de un periodo de nuestra historia cultural tan próximo como, curiosamente, poco conocido.

Así, mediante un rastreo concienzudo de archivos, bibliotecas y archivos², podemos contribuir a una interpretación más precisa de la propuesta estética

² Fuente documental: Archivo general de la Administración Civil del Estado, Alcalá de Henares, Sección de Cultura (03), fondos del Ministerio de Información y Turismo, censura de espectáculos (44).

y social del *Nuevo Teatro*, una vanguardia que en su momento quiso hacer oír su voz, pero que fue a menudo ignorada por el público y silenciada por la censura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«III Congreso Nacional de Teatro Nuevo», en *Yorick* n°40, mayo-junio de 1970, págs. 48-50.

Boletín Oficial del Estado n°58, 8 de marzo de 1963, págs. 3929-3930.

OLIVA, César (2002), *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, col. «Historia de la literatura universal. Literatura española. Géneros y temas».

WELLWARTH, George E. (1972), *Spanish Underground Drama*, University Park, Pennsylvania State University Press.

