

EL NUEVO TEATRO EN SU ENTORNO: ELEMENTOS PARA SU CONTEXTUALIZACIÓN

(The 'New Spanish theatre' Within its *milieu*: Elements for its contextualization)

Anne-Laure Feuillastre*

Universidad Paris Ouest Nanterre-La Défense

Abstract: The 'New Spanish Theatre' is a little-known theatrical movement. It appeared at the end of the 60's, under Franco's dictatorial government, and marked a break from the previous generation called 'Realists'. It comprises different pieces of work by engaged authors excluded from the public stage due to various political and economic reasons. These were characterized by an *avant-garde* esthetics, close to absurd and symbolism theatre. Because they were usually neither played nor published, they often did not reach the public. Still, the youngest writers of the 'New Theatre' try to expand their movement through independent groups, alternative circuits or festivals. The audience attending the few shows was very different from those usually going to national and commercial theatre; they were searching for an alternative theatre, esthetically new and politically engaged. By these means, the 'New Spanish Theatre' hoped not to remain in the absurd state of «text theatre».

Keywords: 'New Spanish Theatre'; Censorship; Avant-garde movement; Audience; Marginality; Underground theatre.

Resumen: El *Nuevo teatro* en España es una tendencia literaria poco conocida; surge a finales de los años 60 bajo el franquismo y marca una ruptura con la corriente precedente predominante, llamada *realista*. Abarca las obras de autores comprometidos, marginadas del escenario comercial por varias razones –políticas, económicas, empresariales. Se caracteriza por su vanguardismo estético, que lo aproxima al teatro del absurdo y al simbolismo. Son obras que, en su mayor parte, permanecían sin estrenar y a veces sin publicar y que, por consiguiente, no lograban alcanzar al público. Sin embargo, los autores de *Nuevo teatro* intentaron difundir sus obras mediante grupos independientes, circuitos alternativos o festivales. El público que acudía a las escasas representaciones era generalmente distinto al que iba a los teatros comerciales y nacionales; pedía un teatro alternativo, nuevo estéticamente

* Dirección para correspondencia : 32 rue de la glacière 75013 PARÍS (Francia) (al.feuillastre@u-paris10.fr).

y políticamente comprometido. Gracias a él, el *Nuevo teatro* pretendía no quedarse en el estado paradójico de *teatro de texto*.

Palabras clave: *Nuevo teatro*; Censura; Vanguardismo; Público; Marginalidad; Teatro soterrado.

1. La escena española en el tardofranquismo

En los años sesenta y setenta se distinguen, por una parte, los teatros profesionales (es decir los teatros comerciales o *mayoritarios*), que pueden estar subvencionados en parte por el Estado, como es el caso de los nacionales –por ejemplo El Español o el María Guerrero, en Madrid; forman parte del circuito comercial, de amplia difusión, y corresponden al 60% de las representaciones, con el 24% de los títulos en cartel que superan las 100 representaciones (Cuesta Martínez 1988: 281). Un ejemplo preciso sería el del año 1970, con 352 representaciones en el Teatro Español, y un número de espectadores que alcanza 121.260 (archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Caja 5, expediente 2). Por otra parte, existe el teatro no profesional, llamado también *teatro vocacional*. Es un teatro restringido, minoritario, que actúa en sesiones de cámara; carece de los medios necesarios, a menudo incluso de local, de modo que las sesiones transcurren en salas específicas (colegios mayores, salas privadas, centros culturales, festivales, lugares al aire libre, etc.). Las obras de teatro minoritario son representadas, en la mayoría de los casos, en este contexto, y no logran alcanzar las salas comerciales. Las representan compañías independientes (grupos intérpretes como Pígalión, La Farándula, Tábano, Dido Pequeño Teatro, Los Goliardos, Cátaros...), grupos de Cámara y Ensayo, grupos universitarios (Teatro Universitario de Madrid, por ejemplo), centros de enseñanza media, organismos religiosos. Este teatro de cámara responde al criterio de la sesión única (o un máximo de tres funciones) porque era excepcional que la censura tolerase más de una representación, limitando aún más el éxito de la obra¹; de ese modo, el grupo trabaja semanas enteras para una sola puesta en escena. Y el problema está entonces en amortizar en una única sesión los gastos del montaje, el local, la compañía y la publicidad. Este teatro, aunque considerable, no deja de ser minoritario, pues corresponde al 40% de las representaciones y está sometido a la restricción gubernativa de función única². En la mayoría de los casos, el teatro minoritario propone una renovación de las estructuras políticas y el impulso de una dramaturgia que se presente como alternativa a la escena comercial. Cuando se trata de un teatro de protesta, radical, queda soterrado por un lado por la presión de la censura, que no tolera las producciones críticas, y por otro por el desfavor del público, que está más acostumbrado a ver una representación convencional, de evasión y distracción, de acceso más fácil, que una pieza alegórica, oscura y simbolista.

Y precisamente, la estética del *Nuevo teatro* empieza a surgir en el ámbito del teatro minoritario de finales de los años 60. Algunos estudiosos, como el profesor norteamericano

1 Aunque algunas obras representadas por compañías independientes, tras pasar la censura, consiguieran alcanzar más de un centenar de representaciones.

2 Según J. Monleón (1970: 8), la sesión única «ha sido el determinante fundamental» para este teatro.

George Wellwarth (1978), afirman que existe una «generación³» de dramaturgos que se diferencia de la de los *Realistas*, nacida alrededor del año 1967⁴; autores integrados en un teatro subterráneo, inédito, sin estrenar –o poco representado–, vanguardista y simbolista, con nuevos presupuestos estéticos y puramente dramáticos; parece que este *Nuevo teatro* no logra imponerse en la escena peninsular (Wellwarth 1978: 33). Es un teatro *underground*, reprimido por la censura múltiple y que se desarrolla en circuitos paralelos y minoritarios de la escena independiente con una evidente penuria de medios. Así pues, se trata de obras marginadas del escenario comercial, cuyos autores empiezan a escribir en los años 60, pero que se agrupan en una tendencia de protesta y oposición al final de la década. Por fin, sus autores hacen propuestas de una estética inconformista y audaz, generalmente incomprensible para la mayoría del público.

2. La estética del *Nuevo teatro*

Son muchos los calificativos que se le pueden aplicar al *Nuevo teatro*: subterráneo, silenciado, clandestino, marginado, difícil, maldito, de alcantarilla, soterrado... En *Teatro español del siglo xx*, César Oliva da una definición muy breve del *Nuevo teatro*; según él, designa un:

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.).

Pese a la heterogeneidad de sus producciones, los autores de este movimiento comparten ciertos rasgos, como la marginalidad en las carteleras, debida a una opinión política opuesta al régimen que les hace padecer la censura. Su tono es crítico: denuncian un sistema dictatorial y la sociedad que lo sustenta. Los temas son recurrentes: la alienación, la represión, el régimen autoritario, la guerra, la mecanización de la vida, la relación víctima-verdugo, la libertad, etc. Todos ellos buscan una innovación estética con vocación renovadora y vinculada al vanguardismo absurdista y experimental con respecto al grupo anterior de los *Realistas* (Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, Olmo, Martín Recuerda...); muestran una posición radical: no se trata de poner de manifiesto las injusticias que produce el sistema, sino de atacar el sistema mismo, con mayor agresividad. Es un teatro de protesta y de denuncia, en el fondo y en la forma.

El *Nuevo teatro* recurre frecuentemente a los subterfugios, las parodias, las caricaturas, las abstracciones, las parábolas escénicas o las alegorías, en un intento de burlar la censu-

3 Creemos que el término *generación* no debería interpretarse en un sentido estricto: como explicaremos más adelante, las edades de los autores que se han adscrito a este movimiento son, en muchos casos, bastante dispares.

4 A partir de 1967 empiezan a reunirse los autores de esta tendencia gracias a los primeros escritos de Wellwarth sobre el teatro llamado *underground*, organizan reuniones para hablar en grupo de este teatro nuevo. El año 1967 es también el del primer Festival de Sitges, durante el cual se representan obras de *Nuevo teatro* como *Moncho* y *Mimi* de López Mozo y *Los muñecos* de Riaza. La mayoría de los estudiosos marcan el inicio de esta tendencia a finales del 60, muy a menudo sin precisar el año.

ra, implicando un lenguaje indirecto que el espectador debe descodificar para entender el subtexto y la denuncia; de ahí que también se hable de una *generación simbolista*; su mejor representante podría ser el dramaturgo José Ruibal, autor de obras de gran abstracción pobladas de seres y objetos altamente simbólicos.

Los personajes son portavoces de ideas, *personajes-signos* y no *personajes-personas*; los objetos, sonoros y visuales, tienen una función alegórica en el escenario. Los autores de este movimiento muestran una voluntad de universalizar los temas propuestos pero, a la vez y paradójicamente, se desprecupan totalmente por el grado de posibilidad del estreno (idean montajes a veces imposibles de realizar; por ejemplo, en la obra *La máquina de pedir* de José Ruibal, donde se pone en escena una piscina con un submarino dentro y un pulpo gigante).

Podemos citar algunos nombres de autores que se adscriben a esta tendencia, vinculados todos por unos rasgos estéticos comunes, por la oposición al gobierno franquista y las dificultades para estrenar sus obras, al menos en los circuitos comerciales. No se reúnen en una «generación» si consideramos la disparidad de sus edades, puesto que algunos nacieron en las décadas de los 20 y 30 y otros más tarde, en la década de los 40; por eso algunos estudiosos prefieren hablar de *tendencia* o *corriente*. Quienes eligen el término *generación* lo hacen considerando que, si bien no nacieron todos sus exponentes en el mismo decenio, sí se agruparon bajo unas características estéticas y temáticas comunes, precisamente a partir de finales de la década de 1960.

Quizás, entre los autores más prolíficos en castellano, pueda destacarse a José María Bellido (1922-1992), con más de 40 obras, todavía algunas inéditas, y otras publicadas en revistas teatrales; escribió por ejemplo *Fútbol* (1964), *Los relojes de cera* (1967), *El vendedor de problemas* (1970). También es característico de esta corriente Ángel García Pintado (n. 1940): escribe un teatro provocador, crítico y simbólico. Algunas obras suyas son *Odio-cielo-pasión de Jacinto Disipado* (1970), *Gioconda-Cicatriz* (1970) o *Laxante para todos* (1973). También Jerónimo López Mozo (n. 1942) es representativo del *Nuevo teatro*, con una obra muy renovadora y vanguardista; la censura llegó a prohibir un ochenta por ciento de su producción (López Mozo 1964: 8) a pesar de que obtuvo gran cantidad de premios en diversos certámenes y festivales. Escribe, por ejemplo, *Collage occidental* (1967, después titulada *Ache*, para burlar la censura), *Crap, fábrica de municiones* (1968), *Matadero solemne* (1969); busca una forma nueva y vanguardista con el *happening*, el collage, o el teatro documental. El dramaturgo toledano Antonio Martínez Ballesteros (n. 1929) recibe también numerosos premios y propone un teatro alegórico; es autor pero además director de la compañía teatral Pígalión (también ubicada en Toledo). Escribe, por ejemplo, *En el país de Jauja* (1963), *Farsas contemporáneas* (1969), *Los secuestros* (1970). Tiene igualmente gran cantidad de obras dramáticas Manuel Martínez Mediero (n. 1939): muchas permanecían inéditas en los años 70, pero logra estrenar dos veces en los circuitos comerciales cambiando su estilo de escritura. Algunos de sus títulos son *Mientras la gallina duerme* (1968), *El último gallinero* (1969) y *El regreso de los escorpiones* (1971). Luis Matilla (n. 1938) es también autor de una producción importante; escribe un teatro crítico (aunque también se dedica al teatro infantil); algunas obras suyas son *Una guerra en cada esquina* (1968), *Ejercicios en la red* (1969) y *El piano* (1969). Alberto

Miralles (1940-2004) es dramaturgo, director de compañía y crítico; escribe, por ejemplo, *Espectáculos cántaro 67* (1967) o *Catarocolón*, que recibe varios premios (1968); se destaca como director del grupo de teatro independiente Cántaro a partir de 1967, que representa varias obras de *Nuevo teatro*. Por último podemos citar a José Ruibal (1925-1999) cuya producción se traduce frecuentemente al inglés y se estrena en Estados Unidos, pese a lo cual casi todas sus obras permanecen inéditas en España. Su teatro es simbolista y animalista; escribe *Su majestad la sota* (1966, obra todavía inédita), *Los mutantes* (1968) o *El mono piadoso* (1969). Algunas obras puntuales de otros dramaturgos podrían añadirse a la corriente de *Nuevo teatro*; la marginación de estos autores era tal que ni tan siquiera llegaron a participar en la actividad de los grupos del Teatro Independiente.

Llama la atención lo paradójico de la profusión creativa de los autores del *Nuevo teatro* y la escasa difusión de sus producciones; la adscripción de sus obras al ambiente *underground* puede explicarse más fácilmente si tenemos en cuenta la complejidad escénica de muchos de sus textos, que fue en ocasiones acentuada por el efecto silenciador de la censura a la que fueron sometidos.

3. La censura

La estética vanguardista del *Nuevo teatro* dificultó la conexión con el público más general. Pero además, la censura gubernamental también reprimió inexorablemente a este movimiento simbolista y marginal. Las obras de los autores del *Nuevo teatro*, en su mayoría, no llegaron a la escena —la razón esencial del arte dramático—, prohibidas muy a menudo por el poder; en el mejor de los casos, aparecieron publicadas en revistas especializadas (*Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina*, *Teatro*, *El público*) o en ediciones de acceso muy restringido para los españoles; en ocasiones, tuvieron la fortuna de ser traducidas y estrenadas en el extranjero (en Estados Unidos principalmente⁵).

Muchas de las obras del *Nuevo teatro* son prohibidas completamente; otras sufren tachaduras y algunas logran obtener el permiso⁶, la mayoría de las veces para un número determinado de representaciones (entre una y dos). Ángel García Pintado ve su obra casi totalmente prohibida por la censura: *Crucifixión* (1968) se programó para marzo de 1970 pero fue prohibida por irreverencia a la crucifixión de Dios y quedó así inédita y sin estrenar en aquel entonces; otra obra suya, *Odio-celo-pasión de Jacinto Disipado* (1970) fue prohibida dos veces en 1970 por razones políticas y debería esperar hasta 1976 para poder alcanzar el escenario en el café-teatro Chal-Chal de Zaragoza. La obra *El regreso de los escorpiones*, que Manuel Martínez Mediero pretendía estrenar en el festival de Sitges de 1972, fue prohibida por su carácter político (critica las dictaduras militares). *Su Majestad la sota*, de José Ruibal

5 Como *Los mendigos*, de José Ruibal, que apareció en la revista norteamericana *Drama and Theatre*, VI, i, invierno 1968/1969, pp.56-63, o la obra *La máquina de pedir*, del mismo autor, en *Modern International Drama*, vol.9, nº 2 (1976), pp. 5-63.

6 Sobre el teatro y la censura se puede consultar la obra de Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo* (2005); sin embargo, trata principalmente de la censura teatral en las obras de los autores realistas (Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez...), y no de los del *Nuevo teatro* (excepto Luis Riaza y Miguel Romero Esteo).

fue presentada a la censura en abril de 1970 pero se prohibió por «las afirmaciones irrespetuosas para con la Institución y el régimen monárquicos» (Archivos de la Administración Civil, caja 73/9770, expediente 148/70); algunas obras de José Ruibal fueron autorizadas únicamente para cafés-teatro, por lo que alcanzaron a pocos espectadores, como fue el caso de *El rabo*, *Los ojos* y *Los Mutantes* en el Lady Pepa el 29 de abril de 1969. La pieza *Los relojes de cera* de José María Bellido fue autorizada en 1971 después de largas vacilaciones de los censores, con supresiones (en trece páginas) como por ejemplo la localización precisa de la historia en «una situación mediterránea» (Archivos de la Administración Civil, caja 73/9860, expediente 322/71). Jerónimo López Mozo vio la mayor parte de su producción prohibida: por ejemplo, *El maniquí* en 1971 y otra vez en 1972, por burlarse de la Iglesia, de la Monarquía y del Ejército; *Matadero solemne*, prohibida en 1969 por escribir sobre la pena de muerte y poner en tela de juicio su existencia; *Crap*, fábrica de municiones, prohibida en 1968 y otra vez en 1973 por poner en escena una situación demasiado identificable con la España de entonces. Los ejemplos son muy numerosos y las tachaduras pueden ir de palabras (tacos, muy a menudo) a frases, personajes o actos enteros. De cualquier manera, aunque fuera autorizada la obra, muy a menudo el permiso estaba sometido a la aprobación del censor el día de la primera representación.

Muchas veces, en el caso de las obras de *Nuevo teatro*, se exige también la presencia de un censor durante el ensayo general, antes del estreno, para comprobar el respeto de los cortes, o que nada ha sido modificado (diálogos, gestos, vestuario, canciones...). Los agentes de la censura son dos: uno comprueba que lo que se dice en escena corresponde al texto enviado a la Junta y el otro observa el escenario para comprobar que las acotaciones del autor son las mismas que las que el director ha propuesto. Los directores de grupos independientes temen tanto la presencia del censor o de algún policía en la sala el día del estreno –lo que ocurre muy a menudo– que incluso idean un sistema de alarma –con una campana– para avisar de la presencia de los indeseados espectadores⁷. Las sanciones pueden ser económicas, con multas al teatro o, en la mayoría de los casos, a la compañía; la sanción económica a veces significa la muerte del grupo, que a menudo dispone de pocos recursos económicos. Un ejemplo que ilustra bien esta situación puede ser el del Teatro Estudio Lebrijano, que por «no atenerse a las acotaciones autorizadas del texto» sufrió una multa de 50.000 pesetas por la representación de la obra *Oratorio* en Madrid (Miralles 1977: 124).

Es necesario presentar la Hoja de censura expedida por la Delegación Provincial de Educación Popular para poder representar, pero hay casos de compañías que deciden correr el riesgo y montan obras prohibidas de manera clandestina, en lugares ocasionales y sin publicidad: en Colegios Mayores, en sindicatos, en asociaciones de vecinos, en fábricas y hasta en parroquias. Así se llevan a escena algunas piezas de manera subterránea como *Collage occidental* en 1970 y *Moncho y Mimí* en 1971, de Jerónimo López Mozo, *Farsas Contemporáneas* en 1970 de Antonio Martínez Ballesteros, o *Los mendigos* de José Ruibal también en aquel entonces. Desde luego, representar así sin permiso era peligroso y muchos no se atrevían a hacerlo.

⁷ Según nos declaró Juan Margallo, director de Tábano, en una entrevista que mantuvimos con él el 15 de mayo de 2014.

Más allá de la corriente estética del *Nuevo teatro*, de manera general, en cuanto al teatro independiente y a la reacción de su público con respecto a la censura en las funciones, los espectadores suelen manifestar ostensiblemente su descontento frente a las restricciones⁸.

4. El público

El público es, obviamente, uno de los elementos imprescindibles del teatro. El sociólogo Juan José Sánchez de Horcajo declaró:

La razón de ser del teatro es el público. Sólo existe teatro si se va al teatro. [...] Considerar el teatro únicamente como texto escrito, no es sólo limitar su entendimiento, sino falsear su esencia. El público es el componente más complejo y problemático. No hay teatro sin receptor, si no está presente alguien físicamente que contemple la representación. (Sánchez de Horcajo 1990: 30)

Y, sin embargo, el *Nuevo teatro* carece frecuentemente de una audiencia, pues está marginado del escenario comercial, que reúne a la mayoría de los espectadores. De este modo, podemos preguntarnos si existe un teatro de texto, leído gracias a publicaciones en revistas teatrales o en editoriales, pero casi nunca representado frente a un público.

Durante los años 60 y 70, la situación del teatro es precaria: el género que domina en las escenas españolas es la comedia de evasión, en la línea *benaventina*, que divierte y hace reír; estamos ante el concepto de la comedia como distracción, con autores como Mihura, Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán, Calvo Sotelo, Pemán o el mismo Benavente. El público acude a este tipo de teatro para «distraerse», para pasar «un buen rato», para matar el tiempo (Oliva 2002: 211). Son obras bien hechas, de éxito garantizado, con un diálogo cuidado y estructuras escénicas consabidas y aceptadas; sin suspense, ni trama complicada, y con un desenlace feliz y moral.

Esta cartelera excluye a los autores de *Nuevo teatro*, que quedan marginados de los escenarios comerciales; puesto que la censura los autoriza generalmente solo para sesiones de Cámara y ensayo, como se ha dicho, quedan limitados a funciones únicas (un máximo de tres representaciones), reduciendo severamente el impacto de sus producciones. Por una parte, los empresarios no están dispuestos a asumir el riesgo de representar una obra de *Nuevo teatro*: podría ser un fracaso comercial y supone un riesgo financiero considerable. Por otra parte, la censura gubernamental o bien prohíbe las obras consideradas políticas o las restringe, como hemos visto, al círculo minoritario de Cámara y ensayo, en locales poco atractivos y para funciones únicas: el alcance de las obras de *Nuevo teatro* resulta así enormemente mermado. La dramaturgia de *Nuevo teatro* queda marginada de los escenarios comerciales y condenada a ser estrenada en circuitos forzosamente restringidos.

8 En la entrevista mencionada, Juan Margallo también nos contó la siguiente anécdota: durante una representación de *Castañuela 70*, puesta en escena por su grupo, cuando uno de los actores se puso a canturrear para llenar el vacío dejado por la tachadura de unas frases, los espectadores, al percatarse de las supresiones impuestas, comenzaron a patear en el suelo y a gritar «¡CEN-SU-RA!» varias veces. Como vemos, el público de teatro minoritario era, en general, comprometido y participativo.

El público que acude a ver a los autores del *Nuevo teatro* en lugares más modestos o menos oficiales es en su mayoría joven, intelectual, universitario, con ciertas inquietudes tanto artísticas como políticas. El teatro simbolista es más vanguardista, de acceso más difícil; el lenguaje es abstracto y alegórico, a menudo sin vínculo evidente con la realidad: ese modo de expresión hace las obras más exigentes, con un papel necesariamente más activo por parte de los espectadores, mientras que la mayoría está más acostumbrada a una comunicación directa, sin metáforas.

Las representaciones fueron a menudo mal acogidas por la crítica, incluso aunque el público las aplaudiera. Ese fue el caso, por ejemplo, de la puesta en escena en 1970 de tres obras breves: *Los opositores* de Martínez Ballesteros, *El vendedor de problemas* de Bellido y *El rabo* de José Ruibal, a cargo del grupo de teatro independiente toledano Pigmalión (cuyo director, como hemos dicho más arriba, era el mismo Martínez Ballesteros). A pesar de que la tercera pieza había obtenido el premio «Guipúzcoa», fue criticada por la supuesta pobreza de su lenguaje y el exceso de esquematización e incluso fue tachada de «casi pueril» y de «muy primitiva, muy elemental» (López Sancho, 1970), y conoció menos éxito por parte del público que las otras dos producciones.

Podemos hablar de público minoritario –cuantitativa y cualitativamente– en el caso del teatro no profesional ya que la inmensa mayoría de los espectadores que acuden a las sesiones de cámara son personas que comparten de algún modo las preocupaciones, las inquietudes experimentales y la curiosidad cultural que animan la obra, mientras que el espectador básico solo va al teatro para entretenerse; eso significa que ese teatro español *amateur*, no profesional, salvo en casos muy aislados, no logra saltar la barrera de las pequeñas élites intelectuales y culturalizadas del país, lo que va en contra de la esencia misma del teatro, que tiene como misión ser un medio de expresión popular, como afirmaron los críticos César Oliva (1989: 355) o Luciano García Lorenzo («Todo teatro debe ser popular», García Lorenzo 1981: 79). Es un público que ha ido al teatro convencional aunque lo deplora, y que, por oposición, encuentra en este *Nuevo teatro* un soplo de aire fresco; mientras que el espectador del teatro comercial nunca desciende al independiente, o, cuando lo hace, es para no volver. Así, la escasez de estrenos de que adolece el *Nuevo teatro* no se debe solo a la censura, sino también al disfavor de un público acostumbrado a consumir teatro convencional.

5. Censura empresarial y lugares de representación del *Nuevo teatro*

El *Nuevo teatro* comprende entonces que el público que acude a las taquillas no es el idóneo para sus objetivos y lo busca en otros lugares: en barrios, en universidades, en cafés-teatro, en festivales, entre las clases sociales que han abandonado la costumbre de ir a ver comedias o nunca la han tenido. Lugares en total oposición con los teatros comerciales en manos de empresas privadas que buscan solo el rendimiento económico.

Además de la censura gubernamental mencionada más arriba, existe otra que dificulta la representación de las obras del teatro minoritario: la censura económica y empresarial que reina en España en los años 60 y 70. El dramaturgo Jerónimo López Mozo dijo al respecto: «En definitiva, yo concedo un 30% de culpabilidad a la censura, otro 30% a la parte

empresarial, y el otro 30% se lo doy al público» (Medina Vicario 1976: 109), recordando la triple responsabilidad que causa la marginalidad de los autores de *Nuevo teatro*. La realidad de entonces es que los que programan son los empresarios, propietarios de las salas, y administran los espectáculos con una concepción mercantilista y no cultural, convirtiendo el teatro en puro negocio e industria que busca beneficios; por eso necesita textos de autores reconocidamente taquilleros que no causen ningún problema a su empresa; elige vodeviles, comedias ligeras o de boulevard, que no representan ningún riesgo de rentabilidad, puesto que acude con seguridad un público burgués aficionado a este tipo de teatro. Cabe señalar que los ingresos en taquilla se reparten al 50% entre el empresario y la compañía teatral; de ahí que ciertas compañías elijan la vía del teatro independiente para no estar sujetos a los dueños de las salas. De ese modo, ciertos grupos compran un local para representar las obras de su elección, con total autonomía de los canales comerciales.

La búsqueda de un nuevo espacio teatral va junto con la del teatro de cámara o independiente de un nuevo público. Las salas íntimas se consolidan como espacios en donde representar lo que no se puede proponer en las salas comerciales. Son a menudo locales no teatrales que se diferencian del escenario a la italiana, como fábricas, cafés, espacios urbanos y universitarios que tienen la ventaja de posibilitar nuevas y originales formas de comunicación entre los actores y el público. Podemos citar algunos lugares concretos que servían como centros ocasionales para representaciones de este tipo de teatro: los colegios mayores y los paraninfos en los círculos universitarios de Madrid, Barcelona, Salamanca, Murcia (por ejemplo, el Colegio Mayor San Juan Evangelista o el Colegio Mayor Nuestra Señora de la Almudena en Madrid). Allí se celebran también varios festivales y certámenes universitarios. El impacto potencial de estas representaciones está fuertemente limitado por el carácter único de la representación y por lo minoritario que es su público en su perspectiva cuantitativa.

Otros lugares son los locales de asociaciones, las dependencias parroquiales (Centro Parroquial Villa Rosa, iglesia Nuestra Señora de las Delicias), los cines, las aulas de Cultura, los Institutos y colegios de enseñanza media (Liceo Francés, Colegio del Pilar, Instituto San Isidro), las fábricas (como la harinera de Getafe), o las plazas y las calles (aunque al aire libre los estrenos se hacían sin permiso de la censura; en la Plaza Mayor, por ejemplo, en la plaza de Santa Ana, en el parque del Buen Retiro y en su Palacio de Cristal). Hay también locales privados que empiezan a dedicarse exclusivamente al teatro (en Madrid, el Pequeño Teatro de Magallanes, a partir de 1971, y la sala Cadarso a partir de 1976; las salas Villarroel y Diana o el teatro Capsa en Barcelona; Cinema Valencia y Micalet, en la capital del Turia...) (Pérez 1993: 30). El lugar de representación, además, es un rasgo caracterizador de las compañías independientes, ya que como no tienen local para estrenar, desarrollan sus propios circuitos y programan ciclos y festivales con independencia. El público que asiste en este tipo de sala es, según una encuesta de 1969 sobre el teatro Capsa de Barcelona, joven, con un promedio de 22 años, del cual un 40% son estudiantes, un 50%, jóvenes trabajadores y un 10% forma parte de la clase intelectual o son profesionales libres⁹.

9 Se trata de una encuesta que fue realizada sobre 800 personas, según la entrevista con Pau Garsa Ball, empresario del Teatro Capsa de Barcelona (Medina Vicario 1976: 363).

Por último, otro lugar de representación teatral que es nuevo y de total experimentación escénica es el café-teatro, con la inauguración en 1969 del Lady Pepa (que desaparece en 1972). El café-teatro propone obras de corta duración, permite charlar con los amigos y tomar una copa. Dijo el autor de *Nuevo teatro* José Ruibal (1975: 7): «en el café-teatro, el espectáculo no surge frente ni en medio del público, sino entre el público». Este espacio exige una mayor imaginación a los espectadores, que no cuentan con una zona teatral adaptada, ni con decorado, ni vestuario ni objetos, sino tan solo con la iluminación y los efectos sonoros. Responden a este tipo de teatro un nuevo público joven y ciertos sectores tradicionalmente apartados de los escenarios. La obra de Ruibal *El mono piadoso*, escrita en 1968, es calificada por el propio autor de «ópera de bolsillo» y él mismo propone una definición de este género de vanguardia:

La ópera de bolsillo es un espectáculo abierto a la improvisación. [...] En todos sus aspectos, la ópera de bolsillo se adaptará a las posibilidades del medio. Sus versos pueden ser ajustados a cualquier circunstancia, si se creyese oportuno por parte de quienes la representan. (Ruibal 1975: 9)

Pero la censura autoriza la obra para café-teatro precisando sin embargo:

sin las improvisaciones que propugna el autor, con visado previo del Ensayo General [...]. En el visado de ensayo general se cuidará muy especialmente que no se produzcan las improvisaciones a que alude el autor (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Caja 73/9736, expediente 354/69.)

Además del Lady Pepa, se representan piezas teatrales en otros cafés-teatro, que proliferan a principios de los años 70, donde se estrenaban tanto obras comerciales como de *Nuevo teatro*: el Ales, el Biombo Chino, el Boite el Pintor, el Cerebro Music-Hall, el Folies entre 1970 y 1972, el Ismael (propone entre 12 y 14 representaciones semanales), el Tranquilino, entre otros. Entre 1970 y 1974 se cuentan 135 representaciones en los diferentes cafés-teatro de Madrid (Sánchez Sánchez 1997: 342).

Como ejemplo concreto de *Nuevo teatro* en un café-teatro podemos poner las obras de José Ruibal, que logran la aprobación de la censura únicamente para este tipo de locales: en el Lady Pepa de Madrid el 2 de mayo de 1969 para la obra *El rabo*, y en el Folies el 11 de abril de 1971 para las obras *Los mutantes* y *La secretaria*. Frente a las dificultades para estrenar, se multiplican considerablemente los espacios teatrales, sobre todo en la capital.

Las compañías que representan *Nuevo teatro*, además de otro tipo de obras, destacan también por su itinerancia, como respuesta al control censor y a la rigidez de la estructura comercial. Esta tendencia viene a llamarse «la estética de la furgoneta» (Oliva 2002: 71), cuando la compañía teatral elabora giras y traslada todo el aparejo de producción, junto a los actores, dentro de un pequeño vehículo. Así empiezan a aflorar festivales al aire libre.

Muchos de los autores del *Nuevo teatro*, para poner en escena sus piezas teatrales, tienen que recurrir a los festivales —el de Sitges, fundamentalmente, al que César Oliva (1989: 357-358)

considera el «hecho aglutinador más importante de la nueva generación teatral española». El público que se desplaza a los festivales acude como a un acontecimiento festivo e infrecuente. El Festival de Sitges tiene lugar cada verano a partir de 1967 y da a conocer a numerosos autores de *Nuevo teatro* como los citados más arriba Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, Manuel Martínez Mediero, etc. Por ejemplo, el «IV Ciclo de Teatro Nuevo» de Valladolid de noviembre de 1969 presenta *La renuncia* de López Mozo, *Una chimenea irlandesa* de García Pintado y *El observador* de Luis Matilla, reuniendo las tres obras bajo el título *Variaciones para una sola cama*, y a las que acuden 510 espectadores (Archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Caja 112, Expediente 16). Se pueden añadir también el Festival Internacional de Madrid, los Festivales de Valladolid y Vitoria, el I Festival Internacional de Teatro Independiente (octubre de 1975), el famoso Festival 0 de San Sebastián (1970), cuya interrupción pone fin al experimento vanguardista¹⁰.

Muchas piezas que habían sido prohibidas por la censura acaban siendo autorizadas en el contexto único del Festival de Sitges; por ejemplo, *El último gallinero* de Manuel Martínez Mediero recibe el premio de la edición de 1969 (montada por el grupo independiente Akelarre de Bilbao), pero después su representación queda prohibida; sin embargo, la publicación se autoriza en un libro costosísimo impreso por Editora Nacional, para asegurarse de que el alcance sea lo más limitado posible. La obra *El testamento* de López Mozo también es autorizada «exclusivamente para el Festival “Palma-68”» (Archivos de la Administración Civil, caja 73/10040, expediente 378/73) –se trata del Festival de Palma de Mallorca celebrado en diciembre de 1968–, y en ningún otro contexto de representación.

En teoría, los participantes presentan sus producciones y el que consigue el Premio final gana una suma considerable en metálico y sobre todo la posibilidad de estrenar su obra en un teatro comercial. Tienen lugar festivales en todas las regiones de España, en muchas ciudades (Córdoba, Cádiz, Gijón, Oviedo, Santander, Valladolid, Vigo...); ese hecho favorece la descentralización del teatro, hasta entonces concentrado en las grandes ciudades y en particular en Madrid.

Hay un gran número de certámenes literarios y dramáticos con dotación económica y posibilidad de edición o estreno, subvencionados por el Estado para dar la impresión de que se promocionan las artes escénicas, como el Premio Guipúzcoa, el Lope de Vega, el Arniches, el Tirso de Molina etc., abiertos en concursos nacionales. Por ejemplo, J. López Mozo gana el Premio Arniches en 1970 con *Matadero solemne* –obra prohibida a continuación por la censura por tratar, como se ha dicho, sobre la pena de muerte; Martínez Ballesteros obtiene el Premio Guipúzcoa en 1969 con su obra *Farsas contemporáneas*; Martínez Mediero, con su obra *Las planchadoras*, recibe el Premio Ciudad de Alcoy de 1971. Por eso el autor Miralles habla de la «generación más premiada y menos representada» (Miralles 1970: 4), reflejando la paradoja característica del teatro de la España de los 70.

En los festivales y en los lugares no convencionales se dan cita un tipo de espectáculo y un público que no se pueden encontrar en los teatros al uso. La censura es a veces menos

10 El Festival Cero de San Sebastián debía estrenar una obra de Martínez Ballesteros, *Farsas contemporáneas*, una obra en catalán de Muñoz Pujol y una de Ruibal, *Los mendigos*. Las dos primeras no consiguieron el permiso de la censura en último momento, así que los organizadores del Festival lo cancelaron, en señal de protesta.

severa con los festivales, ya que considera que el público no es representativo de las masas. Sin embargo, en realidad, los certámenes de teatro son muy populares: por ejemplo, entre 1960 y 1970 el número de este tipo de eventos celebrados en España pasa de 32 a 105 y el de espectadores de 246.425 a 720.649 (Archivos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Caja 255, expediente 10), lo que demuestra la gran afluencia que atraen los festivales de teatro y el favor del público.

Quisiéramos cerrar este trabajo con unas palabras que Medina Vicario escribió en su estudio *El teatro español en el banquillo* donde afirmaba:

Toda producción teatral que no se ajuste a las mortales apetencias del binomio empresario-público estará sentenciada a dormir el penoso sueño de lo irrepresentable. Toda búsqueda y experimentación formal, toda inquietud creativa que tienda hacia un compromiso crítico con el momento actual, se convertirá en un teatro subterráneo que «la gente ni entiende ni quiere ver» (Medina Vicario 1976: 17).

Nos parece que esta cita resume muy bien las dificultades que el *Nuevo teatro* encuentra, que lo reducen a un espectáculo al margen de los circuitos principales, casi un teatro «de texto» y sin público.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN CIVIL DEL ESTADO, Alcalá de Henares, Sección de Cultura, IDD 46 (expedientes de censura de obras teatrales).
- ARCHIVOS DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Madrid, Sección de cultura.
- CUESTA MARTÍNEZ, Paloma (1988): *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*. Tesis doctoral publicada, Madrid: Universidad de Complutense.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981): *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid: ed. S.G.E.I., col. «TEMAS», nº 17.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1964): «Encuesta sobre la censura», *Primer Acto*. Núm. 165: 8-9.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1970): «El Nuevo teatro español en sesión de cámara», *ABC*. 30/06: 69.
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel (1976): *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- MIRALLES, Alberto (1970): «Editorial», *Yorick*. Núm 38: 4.
(1977): *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid: Villalar.
- MONLEÓN José (1970): «Del teatro de cámara al teatro independiente», *Primer Acto*. Nº123-124: 8-14.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, col. «Tesis Doctorales cum Laude».

- OLIVA, César (1989): *El teatro desde 1936*. Madrid: Ed. Alhambra, col. «Historia de la literatura española actual», III.
(2002): *Teatro español del siglo XX*. Madrid: ed. Síntesis, col. «Historia de la literatura universal. Literatura española. Géneros y temas».
- PÉREZ, Manuel (1993): *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*. *Teatro. Revista de estudios teatrales*. Nº 3-4. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- RUIBAL, José (1975): *Teatro sobre teatro*. Madrid: ed. Cátedra, col. «Letras hispánicas».
- SÁNCHEZ DE HORCAJO, Juan José (1990): *Los teatros madrileños. Un estudio sociológico*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro (1997): *La escena madrileña entre 1970 y 1974*. *Teatro. Revista de estudios teatrales*. Nº 12. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- WELLWARTH, George E. (1978): *Spanish Underground Drama (Teatro español underground)*. [Traducido del inglés por Carmen Hierro]. Madrid: Villalar.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Licenciada en Filología Hispánica y actualmente doctoranda en la Universidad de *Paris Ouest Nanterre-La Défense* (Francia), con una tesis doctoral sobre el «Nuevo Teatro» y su marginalidad durante el tardofranquismo.

Líneas de investigación: el teatro español del final de la dictadura y comienzos de la democracia, el contexto cultural, las condiciones de su difusión y la estética de las obras de este periodo.

Fecha Recepción del Artículo: 24-04-2015

Fecha Aceptación del Artículo: 26-05-2015