

Fecha de recepción: 09-10-2017
Fecha de aceptación: 18-12-2017

Link para este artículo: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.10>

Puede citar este artículo como:

DI PASTENA, Enrico, «Alfonso Sastre, del grupo Arte Nuevo al TAS (1945-1950): prehistoria de una abierta disidencia», *Anales de Literatura Española*, n.º 29-30 (2018), pp. 205-229.

ALFONSO SASTRE, DEL GRUPO ARTE NUEVO AL TAS (1945-1950): PREHISTORIA DE UNA ABIERTA DISIDENCIA

ENRICO DI PASTENA
Università di Pisa

Resumen

Junto a otros jóvenes amigos, Alfonso Sastre fundó en 1945 el grupo teatral Arte Nuevo. En sus más de dos años de actividad (1946-1948), Arte Nuevo llevó a escena más de veinte obras breves, promocionando sobre todo piezas de sus integrantes. Tras haber intentado conectar sin éxito el grupo con los teatros universitarios, y acabada aquella experiencia, Sastre y sus compañeros colaboran con *La Hora*. Desde las columnas del semanario del SEU, él y De Quinto lanzarán el Manifiesto del TAS en octubre de 1950 y en el mismo medio, dos meses más tarde, harán constar la renuncia al proyecto. El artículo se interroga sobre la adscripción ideológica de Sastre en los primeros años de su andadura teatral y sobre los contactos que mantuvieron sus actividades con el entorno universitario, llegando a la conclusión de que se trató para el dramaturgo de una etapa que sería correcto calificar de prepolítica.

Palabras clave: Alfonso Sastre, Arte Nuevo, SEU, TAS, *La Hora*, TEU, José María de Quinto.

Abstract

In 1945, Alfonso Sastre founded the theater group Arte Nuevo along with some young friends. In its period of activity (1946-1948), Arte Nuevo brought more than 20 short works to the stage, promoting mostly pieces authored by its members. After trying unsuccessfully to connect the group with university theaters, and then bringing closure to that experience, Sastre and his friends collaborate with *La Hora*. He and De Quinto will launch the «Manifiesto del TAS» in October 1950 in the columns of the SEU weekly journal, and in the same columns, they will announce the abandonment of the project two months later. The article interrogates Sastre's ideological adherence in the first years of his theatrical journey, as well as the contacts that sustained his

Anales, 29-30 (2018), pp. 205-229

DOI: 10.14198/ALEUA.2018.29-30.10

activities in the university setting. The article concludes with the suggestion that this phase could rightly be described as pre-political in the trajectory of the playwright.

Keywords Alfonso Sastre, Arte Nuevo, SEU, TAS, *La Hora*, TEU, José María de Quinto.

La tragedia existirá mientras alguien tenga que morir.
A. Sastre

La fugaz historia del grupo teatral Arte Nuevo es conocida, pues se ha abordado en múltiples ocasiones y a menudo se ha aludido a ella como a una fase preparatoria de los futuros logros de Alfonso Sastre: ahí están para demostrarlo varios trabajos (o partes de ellos), muy especialmente los de Mariano de Paco (1987-1988-1999; 1988; 2006), David Ladra (1992) y Manuel Aznar Soler (1991), sin dejar de lado las memorias del propio Sastre (1997), o de compañeros que estuvieron a su lado en aquella aventura, como José Gordón (1965: 31-33, 35-37) y Medardo Fraile (1991: 17-19), o en esa y en otras, como José María de Quinto (1964; 1999: 66-70). La recuperación en un volumen, por parte de Sastre (1992) y en años ya menos alejados de nuestro presente, de su *Teatro de vanguardia*, precedido de un enjundioso prólogo escrito para la ocasión (Sastre, 1992: 5-16) y de interesantes materiales de la época, representan, junto a la publicación de un par de piezas de Arte Nuevo en *Teatro español en un acto (1940-1952)* al cuidado de Medardo Fraile (1991), otras telas de unas vicisitudes que parecen haber despertado más el interés de los historiadores del teatro que de los otros protagonistas de la escena.

Puede considerarse una excepción, en tal sentido, el homenaje que desde los escenarios José Luis Garci quiso brindar al grupo entre febrero y marzo de 2016 en el Teatro Español¹, montando *Cargamento de sueños* (de Sastre) y *El hermano* (de Fraile). En cualquier caso, soy deudor de todos los aportes que me han precedido y que han aclarado más que satisfactoriamente los datos relativos a aquella experiencia. A ellos intentaré añadir hoy alguna consideración, especialmente con respecto a los contactos, que a veces han pasado casi desapercibidos, entre Sastre, su grupo de amigos y ambientes de inspiración fascista. Por supuesto, también intentaré enfocar y valorar las relaciones entre nuestro autor y los ambientes universitarios en el arco cronológico que llega hasta el año 1950.

1. Detalles sobre el montaje, en «Arte Nuevo (Un homenaje)» (2016).

Muy precoz debió de ser la vocación teatral de Alfonso Sastre, a pesar de las resistencias familiares², especialmente paternas, si en diciembre de 1944, cuando nuestro autor aún no había cumplido los diecinueve años, la compañía de Manuel Dicenta presentó a censura una obra suya, compuesta en colaboración con Alfonso Paso. *La locura de Susana*, que así se titulaba la pieza, obtuvo la autorización sin cortes por parte de la censura, tras la protocolaria evaluación de dos lectores (Muñoz Cáliz, 2005: 95; 2006: I, 71). Desde los diecisiete años, si hemos de creer a lo que él mismo declara, Sastre escribe obras en colaboración con el coetáneo y tocayo Alfonso Paso, compañero de instituto y amigo durante varios años, antes de que los respectivos caminos se bifurcaran para siempre. Al igual que Sastre, Paso tenía vínculos con el mundo del teatro, al ser hijo de un dramaturgo, Antonio Paso y Cano, prolífico y popular autor de piezas de teatro musical (zarzuelas y revistas), y de una actriz, Juana Gil Andrés, que había trabajado con Rafael Rivelles. La cercanía del ámbito familiar con el mundo de la escena fue otro elemento que contribuyó a vincular a Sastre y a sus amigos con el teatro: aquellos jóvenes asistían con frecuencia a ensayos ajenos, especialmente en el Teatro Maravillas (Caudet, 1984a: 17). También José Gordón —otra figura que, según veremos, pronto será partícipe de las vivencias de Arte Nuevo— gozaba de cierta proximidad al entorno teatral.

Alrededor de mediados de septiembre de 1945, a los pocos meses del fin de la II Guerra Mundial, en el Café Arizona, ubicado en el número 19 de la calle Alberto Aguilera de Madrid, Sastre y algunos amigos, con la ingenuidad de sus pocos años y el mucho entusiasmo que los suele acompañar, tienen la ocurrencia de fundar un grupo que reaccione al estancamiento en el que está sumido el teatro español de aquellos años y cuyo nombre ya es una declaración de intenciones. Crean Arte Nuevo. A esas alturas, quizás no sin una punta de exageración, Sastre se adscribe unas treinta-cuarenta piezas cortas (entre ellas la adaptación de un cuento de Rubén Darío), alguna de tema policíaco escrita en colaboración y una pieza, también escrita a cuatro manos, titulada *Los muertos no están aquí*, ambientada en una residencia para actores ancianos (casi una anticipación de *Uranio 235*).³

2. El padre de Sastre había sido actor *amateur* y luego profesional en la compañía de Francisco Villaespesa antes de entrar a trabajar en Siemens, y sin embargo (o precisamente por ello) se opuso a que el hijo tomara el camino de los escenarios (Caudet, 1984a: 17). Un panorama de su biografía brinda Sastre (1997), texto reproducido con integraciones en: <http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf>.

3. Declara a Caudet (1984a: 19): «podía haber escrito treinta o cuarenta obras [...]». Otros detalles, en Sastre (1992: 9-10).

Al inicio, conforman Arte Nuevo, además de Sastre, los mencionados José Gordón, Alfonso Paso y Medardo Fraile, junto a Carlos José Costas y Enrique Cerro. Sastre recuerda además un músico, Francisco Esbrí, y el pintor Enrique Ribas, que se encargaría de las escenografías (Caudet, 1984a: 20). Poco después se unirán a ellos José María Palacio y José Franco. Y después de abril de 1946, se sumaría José María de Quinto (1999: 66-67). Los fundadores, con la salvedad de Gordón, habían cursado el bachillerato en la academia Menéndez Pelayo. Merecen un comentario especialmente las presencias de Gordón, Franco y De Quinto. Gordón, primo de Alfonso Paso (era hijo de su hermana), es quien aconseja a los demás, un poco más jóvenes que él (era del año 1923), que formen un grupo, alquilen un teatro y monten sus propias obras. Persona muy activa y de carácter atrabiliario, Gordón fue, en palabras de Sastre, el «motor práctico del grupo desde el principio» (Sastre, 1997). También José María de Quinto destaca que Gordón «era el alma de “Arte Nuevo”» (De Quinto, 1999: 69), pues se encargaba de solucionar los problemas de logística de las funciones del grupo y lo hacía con gran ímpetu y una actitud muy emprendedora. Confirman ese «enorme entusiasmo de organizador» de Gordón las palabras de quien tuvo contactos ocasionales con Arte Nuevo (cfr. Ley, 1981: 85). Ante la inexperiencia escénica de Arte Nuevo, y de nuevo por sugerencia de Gordón, sus integrantes se dirigen a Modesto Higuera para obtener consejos en lo referente a la escena y a la dirección. Bien sabemos quién fue y qué representó Higuera para el Teatro Universitario Español: tras la experiencia en La Barraca, fue el primer director del TEU de Madrid y se dedicó a esa tarea durante más de diez años, antes de desempeñar sus actividades en el circuito profesional (Pérez Rasilla, 1999: 32 ss.). Tanto Higuera como Tamayo, que estuvo al frente del TEU de Granada, hicieron sobre todo montajes de clásicos, pero también promovieron a algunos autores contemporáneos, como José García Nieto, Eusebio García Luengo, Julián Ayesta y Julio Angulo.

La figura de referencia para Arte Nuevo, el *maestro* del grupo en cuanto a puesta en escena y actuación, fue en realidad José Franco. Claramente mayor que los otros miembros (había nacido en Madrid en 1908), Franco, director con talento y notable actor, atesoraba una experiencia que los demás no podían tener. En los años de la II República había trabajado en el TEA (Teatro Escuela del Arte, fundado por Cipriano Rivas Cherif), lo que, acabado el conflicto, no fue óbice para que protagonizara iniciativas culturales con las que comulgaba el otro bando: a la altura de 1946 ya había dirigido la compañía del Teatro Español en la etapa más abiertamente filofascista, en espectáculos como *Garcilaso de*

la Vega, de Mariano Tomás, o *La primera legión*, de Emmet Lavery, en 1940⁴. Franco dirigió a los demás compañeros de Arte Nuevo o los asesoró en la dirección. A veces ponía a disposición su casa como lugar de las reuniones (De Quinto, 1999: 67).

Finalmente, José María de Quinto sería, a lo largo de los años, cómplice de varias aventuras de Sastre, pues a Arte Nuevo se sumaron el Teatro de Agitación Social en 1950, y el Grupo de Teatro Realista diez años más tarde.

La primera iniciativa pública de Arte Nuevo consistió en impartir una serie de conferencias, entre noviembre y diciembre de 1945, en el Real Conservatorio de Madrid alrededor del tema, algo altisonante, de «El teatro como preocupación universal». Algunos de sus miembros dieron sendas conferencias, ilustradas con ejemplos escénicos —a menudo solo algunas escenas de las obras mencionadas—, de los que se hacían cargo estudiantes del Conservatorio; algunos de ellos se incorporaron posteriormente al proyecto en calidad de actores. No era ese quehacer, de perfil más académico, el objetivo principal de Arte Nuevo; aun así, en 1947 varios integrantes del grupo dieron otras charlas en colaboración con *Kebo*s, en cuyos Salones de Arte se celebraron los actos entre finales de febrero y de marzo. Esta vez los temas no se circunscribieron al mundo del teatro.

A finales de enero de 1946 tienen lugar los primeros montajes: inicialmente en el Teatro Beatriz, que años antes, en 1933, había visto el estreno de *Bodas de sangre*; desde la cuarta función se acude al Teatro Lara. En ambos casos, se aprovechan los días de descanso de esos locales comerciales. Luego el grupo utilizaría los salones de actos de varios institutos madrileños. A lo largo de los aproximadamente dos años y medio de actividad efectiva, Arte Nuevo realizará más de veinte montajes de piezas breves, muchas de ellas firmadas por sus propios componentes. Es el debut de Sastre en el mundo teatral no profesional.

El primer espectáculo de Arte Nuevo, el 31 de enero de 1946, tiene como director de escena a José Franco y como director general a José Gordón. Interviene la Orquesta Arte Nuevo dirigida por Francisco Esbrí y Enrique Ribas firma los decorados. El programa comprende *Un tic-tac de reloj*, una pieza escrita en colaboración por Gordón y Paso; la farsa *Armando y Julieta*, de José María Palacio; y *Ha sonado la muerte*, de Sastre y Fraile. Mientras tanto, han ido asomando algunas discrepancias entre Paso y Sastre y este ya no escribe con aquel, sino con Medardo Fraile, con quien también firmará *Comedia sonámbula*, tras una primera versión de solo Sastre. En aquella primera

4. Véase Peláez (1993: 232-234). Años más tarde, De Quinto recuerda de José Franco los antecedentes teatrales con la República (1999: 69) y omite las experiencias realizadas bajo el franquismo y antes de Arte Nuevo.

sesión, en el público estaba nada menos que Carmen Polo de Franco: Gordón tuvo la astucia de atribuir a la función la finalidad de apoyo a la acción del Gobierno español en favor de niños extranjeros (García Ruiz, 2004: 62). En el «Punto de vista» incluido en el programa de mano, personalmente destacaría una frase, «Hemos querido haceros pensar en vez de divertirnos», y la amarga denuncia de la indigencia teatral del país, obligado a acceder a un lenguaje de escena renovado solo mediante traducciones (y estas, por añadidura, en número escaso).⁵

Las reseñas fueron alentadoras. Muy especialmente la de Alfredo Marquerie⁶: el influyente crítico de ABC desde 1944 hasta 1960, futuro premio Nacional de Teatro en 1953, que alabaría la primera época de Alfonso Paso despreciando su claudicación comercial, fue de los que apoyaron con especial calor Arte Nuevo.

La más ambiciosa de las tres piezas estrenadas en la segunda sesión, el 11 de abril de 1946, es el «poema escénico» *Uranio 235*. Alfonso Paso, con el seudónimo de Carlos Wilde, interpreta uno de los personajes del drama que Sastre firma en solitario. José María de Quinto, que asistiría como espectador y después de aquella velada pediría sumarse a la aventura, ha subrayado el histrionismo de Paso como actor y, en otras circunstancias, también como director escénico (De Quinto, 1999: 68). *Uranio 235* manifestaba las inquietudes de una era atómica que incumbía sobre el horizonte de la historia y que en la década siguiente, marcada por la lógica de los dos bloques enfrentados, se convertiría en pesadilla. El drama fue recibido con grandes aplausos y también con algunas risas. A su vez la prensa, al reseñar la iniciativa, manifestó luces y sombras. Especialmente la luz, en cambio, apuntaba en el verso de Robert Browning que el grupo usó como lema (un lema impregnado de idealismo): «Una luz y un eco hacia la eternidad».

A lo largo del año 1946 hubo dos sesiones más de Arte Nuevo, el 21 de junio, en el Infanta Beatriz, y el 7 de septiembre, en el Lara. De nuevo, destacaba un común denominador en las obras montadas. Todas tenían un solo acto. Como ha observado Mariano de Paco (1987-1988-1989: 1071), a una razón funcional (Gordón explicó que el grupo prefería proponer al mayor número posible de autores en cada programa) se sumaba una de carácter estético: la intención de escribir un teatro sintético y eficaz. El Henry Ridgwick de *Ha*

5. Casi tres lustros más tarde, Sastre (1959: 2) calificará de «medio inhóspito» el panorama pobre y escasamente profesionalizado con el que se encontraron él y sus compañeros en 1946.

6. Como recuerda M. de Paco (1987-1988-1989: 1069), las firmaron, además del mencionado Marquerie, Manuel Sánchez Camargo y Ariel.

sonado la muerte, un personaje norteamericano, sostiene que los autores de la obra se han dirigido a él por su origen y confiando por lo tanto en su capacidad de plantear un teatro breve, a la manera del que se practicaba en su país.

En una carta sin año (fechable en febrero de 1947) que Alfredo Marquerie dirige a Gordón, el crítico afirma percatarse del carácter minoritario de aquel teatro, cree captar la filiación norteamericana y eslava de *Cargamento de sueños*, y se muestra escéptico ante la posibilidad de que la propuesta pueda ser recibida favorablemente por el público (en De Paco, 1987-1988-1989: 1071). En una entrevista que Gordón concede a Juan del Sarto, tío periodista de Sastre, para *El Alcázar* a finales de febrero, el primero se refiere a tres sucesivas actuaciones de Arte Nuevo previstas en los meses siguientes (en Sarto, 1947). Aunque no llegaran a concretarse, es interesante observar que, además de la consabida propuesta de componentes del grupo, en la primera de esas sesiones estaba en cartel *Por vez primera en mi vida*, de Eusebio García Luengo (del que Arte Nuevo estrenará *La escalera* en febrero de 1948), y en la segunda nada menos que *Así que pasen cinco años*, en lo que habría supuesto el estreno absoluto de la obra en España. Más allá de la evidente disparidad de voces propuestas, interesa la confusa e incluso oscilante ubicación, por así decirlo, *ideológica* de los autores promovidos. García Luengo, que había sido cronista de guerra en Valencia durante el conflicto civil, en el que había combatido en el bando republicano a las órdenes de Manuel García-Pelayo, después de la guerra a través de Juan Aparicio (poderoso delegado de prensa del régimen franquista) llegaría a ser colaborador del semanario *El Español*, y por mediación de Juan Fernández Figueroa (extremeño como él, pero que había combatido en el bando de los sublevados) consiguió trabajo en la revista *Índice* (sería, además, colaborador de *ABC* de 1954 a 1958). En 1945, a pesar de proceder del bando de los vencidos, había publicado en *Garcilaso* su pieza *Entre estas cuatro paredes*. Unos años más tarde, a comienzos del año 1952, Sastre mantendrá desde las páginas de *Correo Literario* un intercambio animado con él, defendiendo las razones de un teatro social, convencido de que este enfoque no ha de suponer de forma automática un descuido de la vertiente formal de los textos.⁷ Poco antes, en 1950, García Luengo había publicado *No sé*, probablemente su mejor novela, de corte unamuniano y centrada en la desorientación de la figura del intelectual procedente de ambientes rurales. Como José Franco, Eusebio García Luengo puede considerarse otro caso de alguien que, en años complicados,

7. Cfr. Sastre (1952a). García Luengo se acababa de incorporar (lo había hecho en diciembre de 1951) al Consejo Superior del Teatro, órgano que tenía entre sus funciones la de autorizar o prohibir determinadas obras y al que será sometida más de una pieza de Sastre después de los informes encontrados de los censores (cfr. Muñoz Cáliz, 2005: 57).

intenta desarrollar su actividad en un medio ideológico inhóspito, quizás el único medio posible. Todo ello nos permite afirmar que alrededor del grupo Arte Nuevo y de sus montajes gravitaron, en definitiva, personas de distinta procedencia (cfr. también Pérez Rasilla, 1999: 34).

El programa de la temporada 1947-1948 de Arte Nuevo —que, tras haberse llamado «Compañía de Teatro Moderno» o «de Vanguardia», ahora se denomina «Teatro experimental», con sesiones mensuales en el Teatro del Instituto Lope de Vega— es nutridísimo sobre el papel, con nombres que van de Azorín a Gómez de la Serna, de García Lorca a Salvador Pérez Valiente, más las piezas de sus componentes. Uno de los textos ofrecidos es de Alfonso Sastre: consta de nueve fragmentos y se titula «Teatro experimental». En él se manifiesta la conciencia de estar llevando adelante un programa para un público reducido: «El teatro experimental será un teatro con poco público o teatro con público inteligente. [...] Es un teatro de vanguardia destinado, si queréis, a una vanguardia. El espectador es una de las razones de su existencia» (en Sastre, 1992, pp. 29-30).

Las sesiones posteriores tendrán lugar el 15 de noviembre de 1947, en el Instituto Lope de Vega, y ya a principios del año siguiente, el 9 de enero, en el teatro del Instituto Ramiro de Maeztu. El grupo sigue insistiendo en la importancia de la experimentación teatral y trae una novedad significativa: cada autor es director de su pieza. Sastre dirige *Cargamento de sueños*, que dedica a los vagabundos (el mundo marginal será protagonista, años más tarde, de *La taberna fantástica*, escrita en 1966).

La sesión del 13 de febrero, en el teatro del Instituto Cardenal Cisneros, es ocasión para un balance de los dos años transcurridos. Hasta el momento los títulos estrenados son de «autores nuevos españoles, universitarios en su totalidad». La presentación corre a cargo de Leopoldo de Luis. Pero al grupo se le acaba el tiempo. La última sesión del curso también es la última de Arte Nuevo: se celebra de nuevo en el Teatro Cardenal Cisneros, el 22 de marzo de 1948, cuando el conjunto estrena la farsa *La verdad también se inventa*, de Gino Saviotti. El italiano dirige el Teatro Estúdio do Salitre en Lisboa, que él mismo ha contribuido a fundar dos años antes. En aquella ocasión se anuncia la futura presencia de Arte Nuevo en la capital de Portugal, cosa que nunca pudo darse. Se trató de la tentativa de dar lugar a un intercambio con un teatro experimental extranjero, del intento de establecer un diálogo internacional que no llegó a cuajar, seguramente por las graves dificultades económicas que ahogaron la formación y llevaron a su disolución en 1948. Ya el paso de los teatros a los institutos, por lo demás, había significado una primera y reveladora reducción de los horizontes: permitió ahorrar sobre el alquiler diario de los

locales (resultaron más al alcance los salones de actos de los centros de enseñanza media), pero supuso el inconveniente de que una parte de los críticos no seguían ni reseñaban los espectáculos.

Es parte del legado del grupo la publicación en 1949, en Madrid, del volumen *Teatro de Vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, con piezas de muchos de sus miembros. El volumen recopila trece de las veintitrés obras estrenadas: las dos que faltan respecto de lo indicado en el título son *El infierno negro*, de Gordón, y *Comedia sonámbula*, de Sastre y Fraile, que se publican, pero no fueron estrenadas. A los pocos días, en la Asociación Cultural Iberoamericana no tardaron en reponerse las dos piezas que más llamaron la atención, *Cargamento de sueños* y *El hermano*. Completan el volumen un prólogo de Alfredo Marqueríe y unas «Notas para el estudio» de Antonio Rodríguez de León, que firmaba con el *nom de plume* Sergio Nerva.

Pone el colofón a la aventura un artículo-despedida de Alfonso Paso que poco añade a lo sabido. El autor lo titula «In memoriam. Explicaciones a la disolución de *Arte Nuevo*» y lo publica en *El Alcázar*, desde cuyas columnas Manuel Sánchez Camargo, destinatario del escrito, había alentado el grupo en sus actividades (en Gordón, 1965: 48-52).

Desde el territorio del teatro experimental, Arte Nuevo puso el dedo en la llaga, criticando un panorama nacional estancado y propenso a la evasión o a la persistencia de viejas glorias, y transformando la crítica en acción, a partir del propósito de promover directamente, en la mayor parte de los casos, los montajes de obras escritas por sus propios miembros (lo que no harían otras agrupaciones: El Duende, La Carátula, El Candil y el Teatro de la Independencia presentaban repertorios preferentemente extranjeros). El grupo también resulta el primero de los movimientos teatrales en los que Sastre ha intentado «sistematizar una praxis de impulso colectivo», como ha notado Javier Villán (2006: 19) al situarlo en la perspectiva de futuras iniciativas como el TAS, el GTR y el TURS (Teatro Unitario para la Revolución Socialista). En efecto, Arte Nuevo se proponía, en la medida de lo posible, que cada uno de sus integrantes se desarrollara en las diferentes tareas del montaje, desde la escritura a la dirección hasta la actuación.

Aquella experiencia se configuró por lo tanto como un primer intento práctico de realizar un teatro diferente al que se estilaba en el país, al margen de los circuitos oficiales y de las salas comerciales. No es casualidad que Sastre sugiriera que en la base del proyecto estaba la experiencia de los teatros parisinos de vanguardia, conocidos solo indirectamente y a través de lecturas (remonta a esos años la duradera pasión del dramaturgo por Henri-René

Lenormand).⁸ A una matriz norteamericana hicieron referencia críticos coetáneos, como el ya recordado Marquerie. Sin embargo, esa raíz extranjera, cimentada también en los montajes dirigidos en el María Guerrero por Luis Escobar de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder (diciembre de 1944), y, anteriormente, de *La herida del tiempo*, de John Boynton Priestley (noviembre de 1942), se hace aún más patente si nos fijamos en los modelos norteamericanos (García Ruiz, 2004: 64). Huellas de esa tradición se captan en la localización de la acción en ciudades estadounidenses y en el hecho de adoptar el procedimiento del narrador a la manera de *Nuestra ciudad* o *El puente de San Luis Rey*, pieza, esta última, que es una fuente reconocida de *Ha sonado la muerte*. Recordaré de paso que en 1946 De Quinto había escrito en colaboración con Francisco Azorín *Nuestro pueblo (Contestación a «Nuestra ciudad»)*, respuesta «a la española» —y en clave nacionalista, costumbrista y católica— a Wilder. Al menos en parte, por lo tanto, Arte Nuevo recuperaba tendencias iniciadas en el María Guerrero (donde se vieron a Wilder y la *Dulcinea*, de Gaston Baty, que a su vez pudo influir en *Comedia sonámbula*, o *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario...*, de Miguel Mihura y Antonio Lara). También se ha añadido a estos nombres la influencia del expresionismo de Eugene O'Neill y de Elmer Rice (cfr. Pérez Rasilla 1999: 34).

Lo cierto es que la programación de Arte Nuevo revela una doble dialéctica principal: entre lo local y lo extranjero (lo último implicado por temas y autores), y entre lo trágico-existencial de unas piezas y lo cómico-farsesco de otras, en las que asoma ahora una aspiración poética a la manera de *Tres sombreros de copa* o de *Tic-Tac* de Claudio de la Torre, ahora humor y sátira en la línea Mihura-Neville-Jardiel (García Ruiz, 2004: 63-64).

En concreto, las piezas de Sastre del período, ambiciosas y precoces, estructuradas en un acto y marcadas por inquietudes religiosas y una profunda angustia existencial, plantean una acción poco desarrollada y diálogos densos y abstractos, con ambientaciones borrosas y personajes alegóricos. La ya recordada *Uranio 235*, fruto de la impresión causada por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, se desarrolla en un sanatorio de montaña, donde se sucede en escena la muerte de unos personajes que remiten a una humanidad

8. En «Notas para una sonata en mi menor», Sastre (1997), a distancia de años, relaciona el surgimiento de Arte Nuevo con el interés en él despertado por la experiencia francesa de los teatros de vanguardia («[...] durante la Segunda Guerra Mundial, leía algunos periódicos que venían de la Francia ocupada, [...] en uno de ellos leí un artículo que fue muy luminoso para mí: se titulaba “Laboratorios”, trataba de los pequeños teatros de vanguardia en París, y su autor era Henri-René de Lenormand, que pasaría a ser uno de mis maestros, junto a O'Neill y otros grandes escritores»).

enferma pero confiada en el mensaje de consuelo que le llega de la religión (las consecuencias de la guerra también eran el núcleo de *Ha sonado la muerte*). Al final, una mujer y un hombre —Mara y El Joven— albergan la esperanza de que comience una nueva época para su hijo recién nacido. El conflicto atómico se abordaba desde un punto de vista existencial y religioso, pero ello no impidió, como decíamos, las carcajadas de una parte del público.⁹

Quizás no sea del todo injusto afirmar que muchas de las piezas de Arte Nuevo tienen un valor documental antes que estético, con excepciones parciales como *Cargamento de sueños* o *El hermano*. Con su exacerbado simbolismo, reverberado incluso en el plano onomástico (los personajes se llaman Frau, Man, Jeschoua...), y con su ambientación indeterminada (la acción tiene lugar en «una encrucijada cualquiera del viejo continente europeo»), *Cargamento de sueños*, que Sastre (1966: 6) definió «como un auto sacramental (sobre “las postrimerías del hombre”) pasado por el Surrealismo», constituye una de las primeras manifestaciones teatrales existencialistas en España (sin que interviniera en él la influencia de Sartre, si hemos de dar crédito a su autor)¹⁰, con vetas nihilistas y resonancias que Fernando Doménech (1964: 41) calificó de prebeckettianas. Con perspicacia, De Quinto sostiene que el texto de Sastre, «simbolista, surrealista y hasta expresionista, asombra por su adivinación del teatro existencial que habría de venir después en Europa» (De Quinto, 1999: 68). Por su parte, Villán (2006: 19) ha hablado de «un existencialismo en carne viva». Con *Cargamento de sueños* Sastre se hacía intérprete de ese sentimiento de naufragio de la humanidad que corrió por Europa desde 1936 en adelante (cfr. Ladra, 1992: 17).

En *El hermano*, única obra en solitario de quien será recordado sobre todo como autor de cuentos, importan más el cuadro realista (insólito para el espectador de la época) y la miseria que cobra vida en una «habitación humildísima» —según reza la acotación—, que la desgraciada relación amorosa protagonizada por la joven Lucía. Para De Quinto la pieza es «un prodigio de lenguaje y de situación dentro del naturalismo» (1999: 68). Marquerie lamentará, no sin algún fundamento, que *El hermano* solo tenga un valor expositivo, «ya que no pasa de ser un primer acto de una pieza concluida» (en De Paco,

9. El propio Sastre comentaría: «Yo iba más [que por la política] por el tema del dolor y la muerte [...]. En este sentido, el estreno de *Uranio 235* fue un fracaso terrible. Los espectadores, en vez de emocionarse con lo que yo pretendía contar, se rieron mucho» (en Vicente Mosquete, 1988: 8).

10. Véase lo que dice sobre *Uranio 235* y *Cargamento de sueños* en Caudet (1984a: 23) y lo que sobre esta última pieza había dicho en Sastre (1964: 137). Ruggeri Marchetti matiza con razón la calificación de «surrealista» de las primeras piezas del dramaturgo (1975: 28).

1987-1988-1989: 1071). Por otro lado, en ella se puede ver un antecedente del tono y del ambiente de *Historia de una escalera* (García Ruiz, 2004: 63).

En cualquier caso, a pesar de un instrumental técnico y unos objetivos algo borrosos, solo en mínima parte contrapesados por el ímpetu juvenil,¹¹ Arte Nuevo representó un sincero y llamativo grito de protesta. La búsqueda de nuevos caminos, también en el plano formal, está en la base de un proyecto cuyos frutos más granados son piezas de tono trágico y existencialista-cristiano, pero que, por el contexto socio-cultural en el que se desarrolla la iniciativa y por la inmadurez de los resultados alcanzados, tiene escasa incidencia en los destinos del teatro nacional. En efecto, cabe reconocer que, más allá de la nostálgica rememoración de sus integrantes, Arte Nuevo arroja un balance inmediato más bien pobre: un ansia de renovación, unos montajes no siempre afortunados, alguna publicación y las expectativas despertadas en sectores reducidos del público y, sobre todo, de la crítica.

Si nos atenemos a los textos escritos y montados, creo que la necesidad de cambio expresada por Sastre y sus compañeros asume un signo moral y metafísico antes que socio-político. No hay por qué dudar de lo que declararía De Quinto sobre Arte Nuevo: «nadie de quienes estábamos allí nos planteábamos problemas políticos. Los únicos problemas que nos preocupaban por aquel entonces eran de índole ética y estética» (De Quinto, 1999: 68). Volveré sobre ello.

Algunos de los miembros del grupo, especialmente Sastre y De Quinto, refuerzan en aquella circunstancia unos vínculos que traerán posteriores colaboraciones. Entre los efectos positivos, también se puede contar la influencia de la iniciativa en la posterior creación de grupos de teatro experimental, así como el trasvase de la experiencia individual de algunos de los miembros de Arte Nuevo a otros grupos, también universitarios. La difusión, en estos años, de teatros de cámara y de agrupaciones experimentales se explica, al menos en parte, con la experiencia novedosa de Arte Nuevo (cfr. De Quinto, 1999: 73, entre otros), si bien con una diferencia sustancial: aquellos buscaban repertorios de autores ya establecidos; Arte Nuevo es un grupo de autores-directores, del que también salieron actores que dejaron una huella en el teatro

11. En palabras del mismo Sastre (1957: 7): «Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945». Añade el dramaturgo a los pocos años (Sastre, 1959: 1): «Éramos muy jóvenes, pero ya veníamos observándolo [el teatro] desde algunos años antes; de aquella observación surgió precisamente el deseo de una cierta acción teatral de protesta: una protesta todavía confusa: la protesta, impetuosa y generosísima, de unos muchachos alrededor de los veinte años».

de posguerra. Colaboraron con el grupo, entre otros, Encarna Paso y Miguel Narros.¹²

Finalmente, con la disolución de Arte Nuevo queda truncado el posible desarrollo de una vanguardia teatral autóctona, recorrido que en cierta medida retomará unos años más tarde Arrabal.

Aunque Arte Nuevo no fuera propiamente un TEU, hay que destacar los contactos entre sus principales miembros y el entorno universitario;¹³ ellos mismos no pueden menos que subrayar esa vinculación. Los primeros años de actuación del grupo coincidieron para los dos Alfonso, Sastre y Paso, con la idea, pronto rechazada, de ser ingenieros aeronáuticos y con las infructuosas tentativas de opositar para ingresar en Aduanas y acallar las quejas de unas familias preocupadas de que los respectivos vástagos encontraran una salida laboral estable (Caudet, 1984a: 21). Algo tardíamente, en 1947, Sastre empieza la Universidad (la acabaría en 1953, en Murcia). Desaparecida en la facultad de Filosofía y Letras de Madrid el Aula Teatral, nuestro autor se incorpora con el amigo Paso al grupo TUDE (Teatro Universitario de Ensayo), dirigido por el futuro novelista Jesús Fernández Santos y por Florentino Trapero. Tal como él mismo cuenta en un posterior artículo de los años cincuenta, Sastre trabaja de actor en los dramas *La anunciación a María*, de Paul Claudel (en el papel de Anas Vercors), y en *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos, ambos montados en el Paraninfo. A partir de cierto momento, la intención es insuflar nueva vida a Arte Nuevo como un Teatro Universitario de carácter independiente: así se presenta el grupo en el ya citado documento «Teatro experimental»¹⁴. Sin embargo, Sastre recordará que desde *Juventud*, revista del Sindicato Español Universitario, se les rebate que en la universidad española «no había teatros independientes» (en Caudet, 1984a: 31). O dicho de otra manera: las actividades culturales no podían prescindir del control del SEU.

En el mismo entorno universitario, la agrupación La Vaca Flaca —recién fundada por Paso, Sastre y otros— monta dos piezas breves de Tennessee Williams e intenta estrenar, sin lograrlo por oposición del Decanato, *La casa de Bernarda Alba* (Sastre, 1954: 174). Quienes lleguen a montar la última pieza de Lorca serían José Gordón y José María de Quinto en el mes de marzo de 1950 (De Quinto, 1986), tras fundar a finales de 1948 La Carátula, una vez

12. Muchos más cita Medardo Fraile (1991: 19).

13. Así también lo hace, oportunamente, Pérez Rasilla (1999: 34).

14. «Por primera vez en España se realiza un ciclo de teatro experimental español. El mérito de esta realización queda reservado a un grupo universitario independiente: Arte Nuevo» (en Sastre, 1992: 30).

acabada la experiencia de Arte Nuevo: un espectáculo, el escenificado en el Teatro del Parque Móvil de Ministerios en función única, al que Sastre asistiría, y que en mi opinión, y a pesar de sus declaraciones dirigidas a negar todo ascendiente lorquiano, influiría en alguna pieza suya como *La mordaza*, más allá de la patente inspiración de la obra en un hecho de crónica negra ocurrido en Francia y en el teatro de O'Neill (además, De Quinto, codirector del montaje lorquiano, dirigirá el estreno del drama, pretendidamente rural, dominado por la figura de Isaías Krappo).¹⁵

De los espectáculos del TUDE y de La Vaca Flaca brinda un somero balance Sastre en un artículo publicado a principios de 1954, desde el punto de observación de quien ha asistido, a principios de los cincuenta, a un momento de efervescencia de la actividad teatral en la universidad y acaba de saludar la fundación, en 1953, de la Escuela Superior de Arte Dramático en Madrid bajo la batuta de Guillermo Díaz-Plaja: desde la perspectiva del articulista, posiblemente un primer paso en el auspiciado camino «de la enseñanza del teatro según una estructura universitaria» (1954: 174), lo que el autor había reclamado ya unos años antes (Sastre, 1950i). Afirmo significativamente el dramaturgo al recordar las experiencias de finales de la década anterior: «Nos dábamos cuenta de que el fin del teatro universitario estaba fuera de la universidad, pero había que empezar por algo. Y si aquellas representaciones no significaban nada para el teatro español, significaban mucho para nosotros, que estábamos adiestrándonos en el oficio» (Sastre, 1954: 174); lo cual nos confirma que el público y los objetivos estaban más allá de los recintos universitarios y que la praxis teatral en las facultades tenía un notable valor formativo para los potenciales profesionales futuros de la escena. En efecto, en el artículo «El teatro y la universidad», tras criticar las carencias de la actividad teatral en las universidades, Sastre (1949e) había reivindicado la necesidad de una «seria pretensión profesional».

El contacto aún superficial con los ambientes estudiantiles y el encarcelamiento de unos jóvenes procedentes de ese entorno, contribuyen a hacer madurar en Sastre la idea de la primera versión de *Prólogo patético*, que cuaja en marzo de 1950; en la pieza, posteriormente bastante retocada (Sastre, 1964), una célula de resistentes que gravita alrededor del ámbito universitario en un país no especificado atenta contra un ministro del Estado.

Paralelamente iba procediendo la actividad de crítico de Sastre: a la vez que colabora con la fugaz estación de *Raíz* —revista fundada por Juan Guerrero Zamora (Gracia, 2004: 339) con la intención de proponerse como un puente

15. Datos sobre la relación entre *La mordaza* y sus modelos, en Di Pastena (2014).

hacia el período cultural anterior a la guerra, y muy atenta a Lorca y a su teatro (editó en 1948 *Los títeres de cachiporra*)—,¹⁶ el autor empieza desde 1948 a firmar «Frente Teatral», la columna de teatro de *La Hora*. En el mismo semanario estudiantil de filiación falangista, difundido por la Jefatura Nacional del Sindicato Español Universitario y por lo tanto no sometido a censura, también escribirán Paso, De Quinto, Fraile y Gordón. En esta segunda época de su vida, *La Hora* es una más que digna revista cultural, «con sorpresas no meramente arqueológicas», como ha señalado Jordi Gracia (2004: 336).¹⁷ Sastre explica esa arribada a *La Hora* de manera coyuntural: sus vacaciones y las de Paso habían discurrido en Bergondo, Galicia, en un campamento del SEU dirigido por Jaime Suárez (también dirigente de la organización), quien al volver a Madrid se acordó de la pasión de los dos amigos por la literatura y les propuso empezar una colaboración (en Caudet, 1984a: 25). Considero que se debe creer a Sastre cuando afirma que en aquellos años él «no era falangista pero tampoco todo lo contrario» (1971: 145) y que no tenía un definido punto de vista político, añadiendo que la rebelión suya y de sus allegados era estética, para concluir diciendo: «nos fuimos volviendo rojos por los golpes que nos producía el sistema. Pero no surgimos como una protesta política» (en Caudet, 1984a: 26). El acercamiento a los ambientes, no completamente monolíticos, del SEU y del TEU le ofrecería, en cambio, la posibilidad de relacionarse con alguna figuras de interés, como Fernando Cobos, Jaime Ferrán y, sobre todo, Gustavo Pérez Puig.¹⁸

Francisco Caudet (1984b) ha propuesto un repaso, rico en citas, de las principales ideas contenidas en los más renovadores artículos de Sastre y de sus compañeros en *La Hora*: allí se ensaya un análisis de la crisis del mundo teatral coetáneo (Sastre, 1949a, 1949b, 1949d) y se aboga por un teatro experimental,

16. *Raíz* solo se imprime entre mayo de 1948 y noviembre de 1949. Sobre la revista, véase Fanny Rubio (1976: 89-90).

17. Ver también Gracia (1994: 34-38) y Ruiz Carnicer (1996b: 184). Una sinopsis de la actividad de *La Hora* se encuentra en Díaz Hernández (2007: 215-216).

18. En *La revolución y la crítica de la cultura*, así comenta Sastre (1971: 145) ese momentáneo acercamiento al entorno del SEU y a *La Hora*, enmarcándolo —elemento digno de interés— en una más amplia reflexión sobre las dificultades de los jóvenes escritores a la hora de introducirse en el circuito productivo y sobre las diferentes modalidades con las que son promovidos: «[...] Pues bien, este joven (yo), después de una *autopromoción* originaria, juvenil y grupal (“Arte Nuevo”, 1945-1946), es objetivamente “promocionado” como crítico por una revista oficial del SEU (*La Hora*) y como autor por un grupo “oficial”, del mismo SEU (que, para mí, ciertamente, no era otra cosa que un conjunto de personas estimables: Gustavo Pérez Puig, Fernando Cobos, Jaime Ferrán...).». Recuerdo que Pérez Puig no solo volvería a montar, al frente del Teatro Popular Universitario, *Cargamento de sueños* en el María Guerrero en 1953, sino que en el marzo de ese mismo año dirigió el sonado estreno de *Escuadra hacia la muerte*.

hasta llegar a la publicación del manifiesto del TAS (Sastre y De Quinto, 1950), que supone una culminación de las contribuciones de aquel momento. A lo largo de 1950 se había ido precisando de forma cada vez más neta la perspectiva social, y contraria a las fórmulas de evasión, asumida por Sastre.¹⁹ En efecto, la actividad de crítica que este ejerce en *La Hora* agudiza su percepción del fenómeno teatral y le ayuda a captar mejor las virtualidades de revulsivo del teatro. Se trataba de dar el salto de un arte minoritario, como el de los Teatros de Cámara o afines, a un entorno más amplio, a «un teatro que aspiraba a interesar a las masas», tal como escribirá De Quinto (1999: 87). El proyecto de un teatro social cuaja precisamente en el mencionado manifiesto del Teatro de Agitación Social, que se publica en *La Hora* el 1 de octubre de 1950 con la firma de Sastre y de José María de Quinto. Uno y otro también suscribirían, diez años más tarde, y desde posiciones ideológicas más definidas, el del Grupo de Teatro Realista.

El manifiesto del TAS marca, en mi opinión, el primer paso de Sastre de una rebelión puramente estética hacia una incipiente conciencia social y política que los años y las lecturas volverían más profunda y mejor fundada. El núcleo de los veinte puntos que conforman el manifiesto se encuentra en el fragmento 7 y en el 8: uno proclama lo social como categoría superior a lo artístico y rechaza las ambiciones meramente estéticas, tanto en su entorno de mayor impacto, los Teatros Nacionales, como en el minoritario, los Teatros de Cámara. El 8 (completado por el 12) sugiere que el cultivo del drama supone el único camino para que un público numeroso vuelva al teatro: han quedado atrás los flecos humorísticos de la producción de algunos de los miembros de Arte Nuevo. El nuevo teatro social será político en un significado amplio, difuminado y no partidista. Adviértase que las afirmaciones contenidas en el manifiesto adquieren acentos parecidos, por su rotundidad, a los que caracterizaban a los medios falangistas.

En el punto 11 los firmantes proponen un larga nómina de títulos y autores cuyo montaje auspician: aparecen títulos estadounidenses, ingleses, franceses, el nombre de Brecht y el de Toller (cuyas obras en realidad nuestros proponentes aún no habían leído), junto a unos jóvenes españoles, algunos de los cuales solo habían pensado el título y no tenían escrita la obra correspondiente. Además, el «etc. etc.» con el que se cerraba el fragmento delataba una apertura potencialmente indefinida de la lista. Ya el repertorio

19. Véanse especialmente los artículos de Sastre titulados «Teatro y política», «Teatro de Agitación», «Diálogo sobre teatro», «Diálogo sobre el sentido de un Teatro de Agitación», «Teoría y técnica del Teatro de Agitación» y «Sentido político del Teatro de Agitación» (1950a, 1950b, 1950c, 1950d, 1950e, 1950g).

que Sastre y De Quinto fijan y que proyectan montar, un repertorio que se pretende de inspiración «social», es muy variado e incluso contradictorio en términos estéticos e ideológicos (Aznar, 1991: 31-32), pues va del existencialista cristiano Gabriel Marcel, al prohibido ateo existencialista Sartre, al marxista Brecht, y comprende O'Neill, Toller, Miller y los mismos Sastre y De Quinto, además de Fraile. El elenco explicitado manifiesta un carácter prevalentemente *extranjero* de los referentes sastreanos; más adelante, serán sobre todo europeos.

Los puntos conclusivos del manifiesto también merecen un breve comentario. En el 16, los firmantes escriben: «Creemos que el TAS es realizable. A este respecto recordamos un artículo editorial del diario *Arriba* (“Respuesta sobre el teatro”, *Arriba*, 19 abril 1950) donde se afirmaba rotundamente que en España se puede hacer un teatro de contenido político y social avanzadísimo. Aun difiriendo en algunos puntos con el editorialista, uno de nosotros convino con él en que el teatro de preocupación política y social es posible en España («Respuesta a una respuesta», *La Hora*, número 54). Por la fuerza de este convencimiento estamos realizando el TAS». Los autores citan nada menos que *Arriba* para, al parecer, apoyar su tesis. Lo que casi se diría una provocación bien pudo ser una manera de poner la Administración ante sus responsabilidades, para empujarla a dar el paso siguiente: conceder las autorizaciones. En el punto 12 declaraban los autores: «Venimos además con la intención de desmentir que el drama —y más concretamente el drama de preocupación social y política— esté “fuera de la ley” en España, como han pretendido algunos comentaristas extranjeros al informar sobre la censura española». En efecto, en «Respuesta a una respuesta» Sastre (1950f) había afirmado, no sin malicia, que sí se podía realizar un teatro político y social avanzado en España, aunque desde hacía tiempo no se cultivara. Son palabras y posturas solidarias de la táctica oportunista desplegada por el mismo De Quinto (1950), una vez más desde la columna de *La Hora*, a una semana de la salida del manifiesto, en un artículo con un título que habla por sí solo: «Coincidencia del TAS con la Falange de 1935».²⁰

Algunos puntos del manifiesto, en realidad, patentizan, al menos en el plano verbal, una confianza muy mal fundada. Sastre y De Quinto afirman (punto 17) necesitar el apoyo tanto de la Dirección General de Teatro y Espectáculos (órgano de la censura) «como de las Organizaciones Sindicales que encuadran a todos los productores españoles». Sostienen que cuentan con la «amplitud de criterio

20. Con las siguientes palabras lo justificaría De Quinto (1999: 88): «pretendía [así] avalar nuestro proyecto dentro del único ideario posible».

y la buena voluntad de los censores [...] así como también —prosiguen— con que los Organismos Sindicales nos faciliten el acceso a las clases productoras» (punto 18). Los firmantes pretendían lo imposible en aquella coyuntura: recabar financiación —preferentemente privada— para su TAS (hablan, como acabamos de ver, de «acceso a las clases productoras»), granjearse el favor de la censura y lograr que el grupo fuera reconocido como Teatro Nacional (punto 15). Hay que reconocer, por otro lado, que la lectura sastreana de la actividad de los Teatros Nacionales que deducimos de algún artículo del autor publicado en *La Hora* en el mismo año de 1950 y en el anterior,²¹ aun descontando un comprensible ímpetu polémico, resulta algo simplificadora y bastante funcional a su propuesta alternativa, sobre todo si medimos aquella lectura a la luz del amplio estudio dirigido por Andrés Peláez (1993, 1995) sobre los logros conseguidos, en un panorama de fuertes limitaciones, por los Teatros Nacionales (factor de modernización en el desarrollo de la dirección escénica y en la realización de montajes notables) y si tenemos en cuenta que la gran aportación de estos entre los años 1945-1950 no fue textual sino visual (García Ruiz, 2007: 151, y cfr. 149-152). Es revelador, asimismo, que los vocablos «universidad» o «universitario» nunca aparezcan en el manifiesto: otro era el circuito buscado.

Sobra decir que la propuesta de Sastre y De Quinto no tuvo ningún éxito. El TAS no fue más allá de una declaración de intenciones, se reveló la «flor de un día», como observa Manuel Aznar (1991: 31), pues sus promotores no recibieron ni las autorizaciones para representar ni mucho menos los locales que se les habían prometido para ensayar. Además, un silencio casi total envolvió la iniciativa en la prensa de la época, tal como recuerda Francisco Caudet (1984b: 126), silencio que no valieron a romper las líneas que Jesús Pardo se limitó a publicar en el diario *Pueblo* y en las que el periodista dudaba de la viabilidad del proyecto; con todo, es el mismo Sastre, tras haber hecho entender que están surgiendo limitaciones de peso (1950j), quien brinda en «El TAS, por última vez» el testimonio más explícito de la mordaza sufrida por las Notas de prensa preparadas por los firmantes del manifiesto (1950k). Una vez sometida a censura *Huelga* de John Galsworthy e *Hinkemann* de Ernst Toller (este último aparecía en la lista con el título *Mutilado*: en la pieza aparece un mutilado sexual de guerra que se gana la vida en el barracón de una feria), no tardó en hacerse oficial el rechazo verbal de la Dirección General de Teatro y Subsecretaría de Educación Popular. De poco valieron el «manto protector del SEU y de su entronque parcial con el viejo revolucionarismo falangista» (Ruiz

21. Cfr. muy especialmente «El teatro nacional como misión» (Sastre, 1950h); y, el año anterior, véase: «El teatro nacional» (Sastre, 1949c). El autor vuelve sobre el tema en otra revista (Sastre, 1952d).

Carnicer, 465), o las estrategias verbales de reducir distancias con respecto a esas orientaciones. Ni ayudó el haber escrito el manifiesto «sobre el filo de la navaja» y «según una confusión ideológica que, probablemente, a todos les interesaba mantener en aquel momento y que —en palabras de David Ladra (1992: 19)— será ya insostenible diez años más tarde». En realidad, no hay que esperar diez años para que se definan las posiciones: ya la década de los cincuenta deja aflorar algunos encontronazos de Sastre con la censura que preludian su casi total arrinconamiento en los sesenta.

A los dos meses de la presentación del proyecto, y en el mismo medio en que se había propuesto, apareció la renuncia de Sastre (1950k) a proseguir en él: en el ya recordado «El TAS, por última vez» (10 de diciembre) el dramaturgo evoca los obstáculos que han frenado el proyecto y achaca las responsabilidades de la decisión al «mecanismo silenciador» de la censura y a la cerrazón de la administración.

Ahora bien, sin duda Sastre, que en ese momento era visto como «dramaturgo del SEU», con su actuación dejó clara la imposibilidad de perseguir un discurso teatral innovador dentro del sistema cultural franquista, e incluso en el cauce, el citado SEU, que quería hacerse intérprete del afán de renovación, también literario, que cundía entre los jóvenes más inquietos (y Jordi Gracia —1994, 1997, 2004 y 2006— ha dilucidado bien las disonancias que entrañaba el mundo falangista). ¿Quisieron los firmantes del manifiesto quedarse en un gesto provocador o pensaban que los poderes efectivos les dejarían actuar? Años más tarde, al recordar los eventos, De Quinto enfatizará las resistencias encontradas (1964: 50: «era de todo punto imposible realizarlo [el TAS] ante las poderosas fuerzas que se oponían») y acudirá al equilibrio de una fórmula oximorónica («creíamos-pero-no creíamos»), aun reivindicando la intención de no quedarse en el mero plano testimonial (1999: 87-90). Por su parte, en un pasaje de la larga entrevista concedida a Caudet (1984a: 27), el mismo Sastre parece manifestar cierta desconfianza en la factibilidad de lo que vino a proponer. Pero cabría preguntarse si no se trata de una lectura *a posteriori*, condicionada por el conocimiento de cómo acabó la aventura y por la visión, marcada por un sentimiento de exclusión, propia del momento en que nuestro autor se expresa. Personalmente, no comparto del todo la opinión de quienes, haciendo caso omiso del gran activismo de los firmantes del TAS en aquella época, dudan de la efectiva convicción de los promotores del proyecto de poderlo realizar en el momento en el que lo difundían.²²

22. Las posiciones son discordantes: Ruiz Ramón se pregunta dubitativamente si el del TAS no fue solo «un acto de protesta y de presencia» (1997: 387) y también Martínez-Michel considera que los autores del Manifiesto «saben que es irrealizable en España» (2003:

Con el TAS, Sastre y De Quinto están pidiendo formalmente permiso para llevar a escena un canon de dramaturgos contemporáneos cuya escritura alberga cierto grado de conflictividad (Gracia 2004: 339). Lo que llama la atención hoy es la ingenuidad de las actitudes y de las fórmulas adoptadas. Cegados por su inexperiencia, quizás demasiado optimistas por creerse respaldados por el órgano que los hospeda, o sencillamente por mera audacia juvenil —no olvidemos que De Quinto y Sastre por aquel entonces solo contaban con 25 y 24 años, respectivamente—, uno y otro intentan forzar la mano, si pensamos que la misma sigla que designa el movimiento evoca fonéticamente nada menos que el acrónimo de la agencia de prensa soviética (TASS).

Con el tiempo, el «afincamiento» de Sastre «en el realismo como estética no significó, por desgracia, su instalación en el realismo como táctica», comenta, quizás con una punta de excesiva dureza, Víctor García Ruiz (2004: 71-72). Lo cierto es que algo empieza a resquebrajarse en la relación entre Sastre y el *establishment* a partir de la infructuosa iniciativa que supuso el TAS. De Quinto hasta quiso ver en ella una especie de ensayo, con diez años de antelación y *mutatis mutandis*, de lo que sería la polémica, más sonada que constructiva, entre posibilismo e imposibilismo.²³ En agosto de 1950, unos meses antes de que se cerrara la segunda época de *La Hora*, Sastre empieza sus colaboraciones como crítico en *El Correo Literario*, recién nacido quincenal (había empezado su andadura a mediados de junio de ese año) dirigido por Leopoldo Panero y que dependía del Instituto de Cultura Hispánica; allí prosigue sus reivindicaciones a favor de un arte social con algunos artículos reveladores como «Sobre las formas “sociales” del drama» (Sastre, 1952a), que combina con escritos en *Índice* (Sastre, 1952c), en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Sastre, 1952b) y en otros medios,²⁴ tal como ha recordado y analizado Jurado Morales (2012: 333-334); poco después llegaría la breve pero intensa experiencia de *Revista Española*. En cualquier caso, la ruptura que vendrá, hunde sus raíces en la tentativa fracasada del TAS, aunque se haga patente solo más adelante, pues los primeros años de la nueva década, los cincuenta, suscitan en el Sastre dramaturgo grandes expectativas que el paso del tiempo no confirmará en absoluto.

56); a su vez, García Ruiz (2007: 157) aduce una carta particular de Medardo Fraile que parece incidir en lo mismo. Caudet (1984b: 158, n. 19), en cambio, no comparte la postura de Ruiz Ramón.

23. De Quinto (1999: 88). También García Ruiz (2007: 157) toma el fracaso del TAS como primera muestra de la actitud imposibilista de Sastre.

24. Gracia (1997: 88-89) subraya oportunamente las colaboraciones de Sastre desde enero de 1952 en *Alcalá*, revista oficial del SEU que también acoge reflexiones de corte filorealistas de Marcelo Arroita y Juan Emilio Aragonés.

A modo de conclusión, a la hora de trazar para Sastre un somero balance de los años de 1945 a 1950, observaremos que a los tanteos de renovación formal de Arte Nuevo sucede una sacudida, la del TAS, que intenta introducir otro eje, de carácter más marcadamente ético, y hasta biológico, según Francisco Caudet (1984b: 117-119): se trataba de reaccionar a un ambiente cultural limitado y exigir un espacio en que pudiera crecer el teatro joven, ahora a partir del ejemplo de ilustres autores extranjeros. La experiencia de Arte Nuevo no había supuesto en sus miembros una consciente posición ideológica y corresponde a una etapa vital y literaria de Sastre que, en mi opinión, sería más correcto definir prepolítica que apolítica. A lo largo de la colaboración con *La Hora*, más allá de las belicosas declaraciones contenidas en el manifiesto del TAS y en los artículos que lo preparan, apenas empieza a vislumbrarse en los jóvenes Sastre y De Quinto el despertar de una aún imprecisa toma de conciencia política que se dará con plenitud solo años más tarde.²⁵ *La Hora* fue un vehículo en el que Sastre y De Quinto coincidieron con el vago afán revolucionario del SEU e incluso con la retórica y las veleidades presuntamente rupturistas de los herederos de Falange. Pero fue una contigüidad interesada, coyuntural y no duradera. Los caminos pronto se separaron, a pesar de que en la primera mitad de los años cincuenta todavía pudiera darse alguna coincidencia de posiciones con exponentes del seuísmo (Gracia, 1997).

Lo que está claro es que hay que mirar sin miedos ni sospechas a aquella fase de la trayectoria del dramaturgo y de sus compañeros de aventura, siendo conscientes de que en ella nuestro autor se relaciona con ambientes donde le pareció posible incidir en los destinos teatrales del país; una fase que supone una especie de prehistoria del Sastre más conocido e irreductible y que, sin embargo, contribuye de manera decisiva a explicar el intelectual disidente en el que, poco a poco, se convertiría.

25. Cfr. también las afirmaciones al respecto de J. M^a De Quinto (1999: 88-89): «No se debe olvidar que por aquel tiempo ni Alfonso Sastre ni yo mismo manteníamos una posición política concreta. Nuestro posicionamiento, dentro de una gran preocupación social, era simplemente ético y estético, y nuestro paso a la política militante no se produciría hasta unos años después [...]».

Bibliografía citada

- AZNAR SOLER, M., «Alfonso Sastre y José María de Quinto: breve historia de una lucha», in *Anthropos*, 126 (1991), pp. 31-37.
- «Arte nuevo (Un homenaje)», *La Diabla. Revista pedagógica del teatro Español*, 33 (2016), pp. 2-39
- CAUDET, F., *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984a.
- , «La Hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984b, pp. 109-126.
- DI PASTENA, E. [2011], «Introduzione», A. Sastre, *Il bavaglio*, Il Campano-Arnus University Books, Pisa, 2014, pp. vii-iii.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, O., «Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951): una aproximación», *Cuadernos del Instituto Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad*, X I (2007), 201-224.
- DOMÉNECH, R., «Tres obras de un autor revolucionario», in A. Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 37-47.
- FRAILE, M. [1989], «Introducción», *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Cátedra, 1991, Madrid, pp. 9-31.
- , *El hermano*, en *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Cátedra, 1991, Madrid, pp. 127-147.
- GARCÍA RUIZ, V., «El teatro español entre 1945 y 1950», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2004, vol. II, pp. 11-140.
- , «El teatro español entre 1950 y 1955», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera, dir., *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2006, vol. III, pp. 11-181.
- , «El Teatro Nacional y el Teatro de Agitación Social: dos enemigos frente a frente», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXXII, 2 (2007), pp. 147-160.
- GORDÓN, J., *Teatro experimental español (Antología e historia)*, Madrid, Escelicer, 1965.
- GRACIA, J., *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960). Antología*, Barcelona, PPU, 1994.
- , «La estética social, Falange y el SEU», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561 (1997), pp. 75-95.
- , [1996], *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona, 2004.

- JURADO MORALES, J., *Las razones éticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura española del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento, 2012.
- LADRA, D., «El primer teatro de Alfonso Sastre (1946-1953)», *Primer Acto*, 242 (enero-febrero 1992), pp. 14-21.
- MARTÍNEZ-MICHEL, P., *Censura y represión intelectual en la España franquista: el caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 2003.
- MUÑOZ CÁLIZ, B., *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, FUE, 2005.
- , *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, FUE, 2006, 2 vols.
- PACO, M. de, «El grupo Arte Nuevo y el teatro español de postguerra», in *Estudios románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, 5, 1987-1988-1989, pp. 1065-1078.
- , «Alfonso Sastre y Arte Nuevo», *Cuadernos El Público*, 38 (1988), pp. 29-37; también en M. de Paco, ed., *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 129-139.
- , «Camino hacia la eternidad: *Cargamento de sueños* y Arte Nuevo», Int. a *Cargamento de sueños*, en A. Sastre, *Teatro escogido*, coord. J. Villán, Madrid, AAT, 2006, vol. 1, pp. 57-62.
- PASO, A., «*In memoriam*. Explicaciones a la disolución de Arte Nuevo», en J. Gordón, *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965, pp. 38-42.
- PELÁEZ, A., ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*, Madrid, CDT, 1993.
- , ed., *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, Madrid, CDT, 1995.
- PÉREZ RASILLA, E., «La situación del Teatro Universitario en España desde 1939 a 1967», en L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 31-53.
- QUINTO, J. M^a de, «Coincidencia del TAS con la Falange de 1935», *La Hora*, 64 (8 de octubre de 1950).
- , «Breve historia de una lucha», en A. Sastre, *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 48-55.
- , «Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*», *Ínsula*, 476-477 (1986), p. 8.
- , «Memoria personal sobre el teatro», en L. García Lorenzo, ed., *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 63-110.
- RUGGERI MARCHETTI, M., *Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975.
- RUIZ CARNICER, M. Á., *El sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1962. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1996a.
- , «*La voz de la juventud*. Prensa universitaria del SEU en el franquismo», *Bulletin Hispanique*, 98, 1 (1996b), pp. 175-199.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- SARTO, J. del, «España ya tiene teatro experimental», *El Alcázar*, 28 de febrero de 1947.

- SASTRE, A., «Sobre el crepúsculo del teatro», *La Hora*, 14 (4 de febrero de 1949a), p. 15.
- , «La muerte y el drama», *La Hora*, 15 (11 de febrero de 1949b), s.p.
- , «El teatro nacional», *La Hora*, 22 (1 de abril de 1949c), p. 11
- , «Teatro, crítica y crisis», *La Hora*, 23 (8 de abril de 1949d), p. 11.
- , «El teatro y la universidad», *La Hora*, 25 (22 de abril 1949e), p. 11.
- , «Teatro y política», *La Hora*, 43 (22 de enero de 1950a), s.p.
- , «Teatro de Agitación», *La Hora*, 44 (29 de enero de 1950b), s.p.
- , «Diálogo sobre teatro», *La Hora*, 45 (5 de febrero de 1950c), s.p.
- , «Diálogo sobre el sentido de un Teatro de Agitación», *La Hora*, 46 (12 de febrero de 1950d), s.p.
- , «Teoría y técnica del Teatro de Agitación», *La Hora*, 48 (26 de febrero de 1950e), s.p.
- , «Respuesta a una respuesta», *La Hora*, 54 (30 de abril de 1950f), s.p.
- , «Sentido político del Teatro de Agitación», *La Hora*, 59 (4 de junio de 1950g), s.p.
- , «El teatro nacional como misión», *La Hora*, 69 (12 de noviembre de 1950h), s.p.
- , «Hacia una enseñanza universitaria del teatro», *La Hora*, 71 (26 de noviembre de 1950i), s.p.
- , «Inmediatas perspectivas del Teatro de Agitación Social», *La Hora*, 72 (3 de diciembre de 1950j), s.p.
- , «El TAS, por última vez», *La Hora*, 73 (10 de diciembre de 1950k), s.p.
- , «Sobre las formas “sociales” del drama», *Correo Literario*, 39 (1 de enero de 1952a), p. 14.
- , «Polémica sobre el teatro social», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 25 (enero 1952b), pp. 119-121.
- , «¿Qué es el social-realismo?», *Índice*, 51 (15 de mayo de 1952c), pp. 15-16.
- , «Tempestad sobre los teatros nacionales», *Correo Literario*, 56 (15 de septiembre de 1952d), pp. 1 y 10.
- , «Los teatros universitarios en 1953», *Revista de educación*, VI 17 (enero 1954), pp. 173-174.
- , «El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 5 (noviembre-diciembre 1957), p. 7.
- , «Catorce años», *Primer Acto*, 11 (noviembre-diciembre 1959), pp. 1-2.
- , *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964.
- , «Algunas noticias que da el autor de este teatro», in A. Sastre, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1966, pp. 5-10.
- , [1970], *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971.
- , *Teatro de vanguardia*, Hondarribia, Hiru, 1992.

- , «Notas para una sonata en mi (menor)», en E. Forest, coord., *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 13-52; reproducido, con añadidos, en: <<http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/sonataenmimenor.pdf>>.
- SASTRE, A., y QUINTO, J.M^a de, «Manifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social)», *La Hora*, 63 (1 de octubre de 1950), s.p.
- VICENTE MOSQUETE, J. L., «Alfonso Sastre: un largo viaje desde Madrid a Euskadi», en *Alfonso Sastre. «Noticia de una ausencia»*, in *Cuadernos El Público*, 38 (1988), pp. 5-27.
- VILLÁN, J., «Introducción», en A. Sastre, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, vol. 1, pp. 11-28.
- VV. AA., *Teatro de vanguardia. Quince obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949.