

La calle como escenario de protesta política en la España de los setenta

Anne-Laure Feuillastre

► **To cite this version:**

Anne-Laure Feuillastre. La calle como escenario de protesta política en la España de los setenta. Crisol, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines (CRIIA) - Université Paris Ouest-Nanterre, 2019, Callejeando. La rue dans tous ses états., pp.377-388. hal-02528519

HAL Id: hal-02528519

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02528519>

Submitted on 14 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La calle como escenario de protesta política en la España de los setenta

Anne Laure FEULLASTRE,
Université Paris Nanterre (EA 369 CRIIA)
annelaure.feullastre@gmail.com

Los dramaturgos españoles adscritos al denominado Nuevo Teatro escribieron a partir de los sesenta un teatro vanguardista que resultó marginado del escenario comercial por diferentes motivos: una censura gubernamental severa que prohibió o tachó su producción por ser crítica para con el régimen franquista; un desinterés por parte de los directores de los teatros oficiales que preferían representar obras clásicas o extranjeras de seguro éxito taquillero en vez de las obras de nuevos y jóvenes autores españoles nada conocidos; un disfavor también de un público mayoritariamente burgués que ignoraba este movimiento teatral vanguardista y estaba acostumbrado a un teatro convencional.

Frente a la prohibición gubernamental y a la exclusión de los teatros comerciales, la calle se convirtió durante la dictadura, para estos nuevos autores, en un espacio escénico alternativo de contestación política y de libertad.

LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO Y ALTERNATIVO ESPACIO TEATRAL

Mientras que los teatros nacionales estaban dirigidos en lo económico, en lo artístico, y sobre todo, en lo político-ideológico por la Dirección General de Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, los grupos independientes buscaban espacios nuevos donde representar obras no comerciales, es decir espacios alternativos. Así procuraron abrir locales propios para representar con libertad las obras de su elección.¹ Algunas salas lograron ser dirigidas por compañías independientes, como por ejemplo, en Madrid, la sala Cadarso o el teatro Pequeño Magallanes. Sin embargo, se imponían dificultades de orden jurídico para la apertura de nuevos teatros ya que eran necesarios muchos permisos según la llamada “Ley de locales” vigente desde 1935,² como el del arquitecto del Ayuntamiento, el de la inspección de

¹ Los Goliardos, “Hacia el teatro independiente. 27 notas anárquicas a la caza de un concepto”, *Primer Acto*, 104 (enero 1969), pág. 10.

² Ley del 3 de mayo de 1935, “Policía de Espectáculos públicos y de construcción y reparación de los edificios destinados a los mismos”, *Gaceta de Madrid*, 125 (05/05/1935), págs. 1055-1070.

Sanidad, uno de la policía, el acuerdo de los vecinos colindantes y de enfrente, etc.; era necesario también tener un capital inicial bastante fuerte y una recomendación de un alto funcionario. En resumidas cuentas, se hacía poco menos que imposible la simple apertura de un local dedicado al teatro y muchos eran los grupos que renunciaban.

Las compañías tenían entonces que encontrar espacios alternativos: se multiplicaron, por ejemplo, las funciones de teatro universitario al aire libre, en locales ocasionales, en diversos recintos de Colegios Mayores. Los grupos universitarios (como el Teatro Universitario de Murcia, Teatro Universitario de Madrid, etc.) se desplazaban con frecuencia a otros lugares con motivo de encuentros o festivales. Esta itinerancia tendía a multiplicar las representaciones en espacios urbanos, en la calle o en parques. Esta vocación itinerante la heredó el teatro independiente. Sus componentes se desplazaban incansablemente por c, en cuyas plazas representaban sus obras, siempre que podían sortear la mirada vigilante de la censura. Esta tendencia, el crítico César Oliva la denominó “la estética de la furgoneta”.³ La compañía Teatro Estudio Lebrijano proponía a menudo teatro en la calle por las tierras andaluzas. Sin embargo, muchas veces, los grupos universitarios e independientes eran formados por actores de segunda fila y con repartos más o menos improvisados, con lo que se resentía la calidad del espectáculo y se reducían los factores de estímulo hacia el público; estas giras se veían así limitadas por la “mediocridad”.⁴ Pero cabe señalar que muchas veces carecían estos grupos de local para ensayar y su perfeccionamiento iba limitado por la función única impuesta por la Administración; al contrario, una compañía profesional podía representar más de cien veces una misma obra en un teatro comercial, con todos los medios necesarios.

Los espacios alternativos reflejaban una fuerte voluntad de llegar a otro público, diferentes de los espectadores burgueses que acudían a los teatros comerciales; para lograr una mayor eficacia social, grupos independientes llevaban sus espectáculos a plazas y a calles, o sea, a lugares poco frecuentados por el teatro, así como a diversos locales insólitos, como parroquias, cines de barrio, clubes sociales, fábricas, salones de actos, aulas universitarias, etc. Algunos ejemplos de lugares callejeros o al aire libre eran, en Madrid: la Plaza Mayor, la Plaza de Santa Ana, los jardines de Ferraz (en el Parque del Oeste al lado del Palacio), los jardines del General Perón, El palacio de cristal del Retiro y el mismo Parque, la Plaza de París, la Plaza de Toros de las Ventas, la Plaza Gabriel Miró (una especie de parque), la Plaza

³ C. Oliva, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 71.

⁴ J. Sanchis Sinisterra, “Teatro español: no todo ha de estar en Madrid”, *Primer Acto*, 79 (1966), p. 8.

Vázquez de Mella, la Plaza Vieja de Vallecas, el zoo de la Casa de Campo (al oeste de Madrid), la plaza de la Villa de París o, justo al lado, la plaza de Salesas.⁵ Estas representaciones tenían en común el carácter aislado que conllevaban estos espacios. La calle se convirtió entonces en lugar de contestación en contra de las imposiciones de la cartelera oficial, de los empresarios que dirigían los teatros nacionales que ignoraban el Nuevo Teatro Español, vanguardista y crítico. Se puso en marcha, al final de los años sesenta, la alternativa al circuito comercial oficial. Para Ramón Pouplana Sole, el teatro en la calle era una necesidad absoluta para el género:

El teatro lleva demasiados siglos encerrado en la atmósfera viciada de aquel edificio arquitectónico que le designaron sus promotores en el siglo XVI. [...] Hoy por hoy, el teatro requiere de una total aireación, salir a la calle, enfrentarse con la realidad y olvidarse de tanta fantasía e ilusionismo. Así quizás renazca de sus cenizas un lenguaje teatral artística e intelectualmente nuevo capaz de ser útil a nuestra sociedad.⁶

Para suscitar el interés de un público popular, el teatro tenía entonces que salir a la calle, entrar en contacto con la gente y romper la ilusión de realidad que creaban los teatros tradicionales. Solo así podía el teatro “surgir en el seno de lo cotidiano y por todos los rincones en los cuales se halla presente la vida social (metro, tren, lavandería, mercado, plaza...)”.⁷ Alcanzar un teatro popular era el objetivo del Nuevo Teatro Español, para enlazar de nuevo con la esencia original del género dramático.

Otro espacio también relevante en aquellos años fue el café-teatro que daba directamente a la calle, y hacía de las obras que allí se representaban, unas piezas de teatro popular. El café-teatro contemporáneo surgió en Madrid en 1967 con la apertura del Lady-Pepa donde se representaban, por ejemplo, obras del nuevo autor José Ruibal, como *Los mutantes* o *La secretaria*, el 2 de mayo de 1969. El Lady-Pepa empezó con tres representaciones diarias pero se vio obligado a cerrar en marzo de 1972 por problemas económicos. El café-teatro representó una nueva manera de hacer teatro, con locales pequeños, escasos medios, sin escenario ni decorado ni vestuario. El actor debía improvisar y el espectador debía imaginar. El teatro se adaptó a la situación de precariedad, con pocos actores que doblaban varios

⁵ J. P. Sánchez, “La escena madrileña entre 1970 y 1974”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 12 (diciembre de 1997), pág. 60.

⁶ R. Pouplana Sole, “Teatro en la calle”, *Yorick*, 55-56 (diciembre 1972), pág. 96.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

personajes gracias a máscaras, con improvisación, etc. Era un espacio totalmente diferente del teatro clásico ya que había una proximidad física entre los actores y el público, que venía allí a ver una pieza breve (en torno a media hora) tomando una copa; la proximidad y la posibilidad incluso de beber algo con los actores rompía las herméticas barreras impuestas por la clásica convención artística y el espacio teatral clásico a la italiana. Nació entonces un espacio alternativo para los autores marginados y empezaron a aflorar los cafés-teatro, principalmente en Madrid: citemos por ejemplo el Ales, el Biombo chino, el Boite “El Pintor”, el Cerebro Music, el Folies, el Ismael, el Jaleo, el King-Boite, el Fontana, el Canotier, el Long-Play, el Stéfanis, el Tranquilino, el Verona o el Villa Rosa. Entre 1970 y 1974, en los cafés-teatro madrileños se pusieron en escena 135 representaciones; su auge se alcanzó en 1971 con 44 espectáculos.⁸ En Barcelona, también hay que recalcar las representaciones en el café-teatro La Cova del Drac. Al principio, los cafés-teatro permitieron, a los dramaturgos, directores de escena y actores marginados de los teatros comerciales acceder al escenario y encontrar al público en busca de nuevos caminos dramáticos, aunque era minoritario. Se programó en el Lady Pepa un ciclo llamado “Caf-Tea 69” en el que se representaron obras para café-teatro de José Ruibal (*La secretaria, Los mutantes, El rabo, Los ojos*). El 14 de abril de 1970, se montó en el café-teatro Ismael de Madrid *La renuncia* de Jerónimo López Mozo y al año siguiente en el café-teatro Habana de Murcia. Para resumir el papel del café-teatro, citemos al autor José Ruibal, que declaró en la revista *Primer Acto* en 1969:

Para todos nosotros hacer café-teatro por primera vez resultó una experiencia interesante. Por lo económico que puede resultar este tipo de espectáculos, creo que es un medio muy adecuado para probar textos y desarrollar la capacidad creativa de los directores y los medios expresivos de los actores. Se trata de un espectáculo desnudo que surge de entre el público, sin barreras ni resortes que contribuyan a crear un clima de ilusión. Sólo la luz y los sonidos apoyan al actor [...]. El café-teatro puede contribuir enormemente a desarrollar el teatro joven de nuestro país.⁹

El café-teatro ofrecía una solución menor al eterno problema del estreno de autores noveles, tanto por motivos comerciales obvios como por la censura, ya que esta demostró

⁸ J. P. Sánchez, “La escena madrileña entre 1970 y 1974”, *art. cit.*, pág. 342.

⁹ J. Ruibal, “Sobre el estreno de mis obras en café-teatro”, *Primer Acto*, 112 (septiembre 1969), pág. 60.

más permisibilidad en este tipo de locales, según Óscar Córnao Bernal.¹⁰ Como se trataba de un público muy limitado y minoritario, se decía que era más fácil conseguir la autorización de la censura para representaciones en café-teatro: en efecto se autorizó *Odio-celo-pasión* de Ángel García Pintado para el 16 de noviembre de 1976 en el café-teatro Chal-Chal de Zaragoza mientras que hasta entonces, la obra había sufrido varias prohibiciones para salas más clásicas, por ser una parábola socio-política.¹¹ Autorizaron también *El adiós del mariscal* de Luis Matilla para una representación en el café-teatro Tina's, de Burgos en septiembre de 1970.¹² En el citado caso de *La renuncia* de Jerónimo López Mozo, un censor aceptaba la representación a pesar del ataque al matrimonio cristiano que veía en la obra, precisando “para unas sesiones restringidas como las de Café-Teatro”,¹³ es decir que consideraba el café-teatro como un espacio minoritario, de público restringido, lo cual permitía la autorización. Sin embargo, pedir el permiso a la censura para café-teatro no significaba forzosamente una aprobación, ya que también hubo casos de prohibiciones como puede comprobarse en los archivos de censura: por ejemplo, la obra *Experiencias 70* de Alberto Miralles, fue prohibida el 11 de febrero de 1972 mientras que el grupo Cátaró quería representarla en el café-teatro Martín's de Barcelona. No se justifica mucho la decisión en los informes de censura, pero un censor escribió “¡Ojo al grupo!”,¹⁴ como si predominara más la fama de la compañía –conocida como de izquierdas– que el texto en sí. Otro vocal añadió: “Creo que, ya con bastante benevolencia, puede autorizarse para cámara (para café-teatro, a mi parecer, de ningún modo)”, sin explicar más esta decisión; parece que hubo un cambio de actitud hacia 1971 por parte de la Administración, que empezó a considerar el café-teatro como un espacio peligroso por la estabilidad del régimen por la falta de vigilancia debida al lugar. Eso movió al censor a la prudencia y, en consecuencia a la prohibición. Otro ejemplo podía ser el de la obra *El convidado* de Manuel Martínez Mediero, que fue autorizada para sesiones de cámara en Badajoz en octubre de 1970, con supresiones, pero prohibida después cuando se quiso representar en el café-teatro La Habana de Madrid en febrero de 1971.¹⁵ En todo caso, no había mucho control por parte de los censores en estos locales marginados y era mucho más fácil no respetar las tachaduras impuestas por la censura.

¹⁰ Ó. Córnao Bernal, “Historia del teatro en España: la escena madrileña 1969-70”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, n°3, 1997, p. 427.

¹¹ AGA, caja 73/9837, expediente 134/71.

¹² AGA, caja 73/9748, expediente 444/69.

¹³ AGA, caja73/9594, expediente 135/67.

¹⁴ AGA, caja 73/9711, expediente 164/69.

¹⁵ AGA, caja 73/9797, expediente 363/70.

El festival fue otro espacio de predilección del teatro marginado en los años sesenta y setenta ya que, a falta de programaciones estables, empezaron a aflorar festivales donde podían concursar los nuevos autores; estos encuentros muchas veces tenían lugar al aire libre. El festival más famoso sin duda era el de Sitges, que, desde 1967 se celebró ininterrumpidamente cada año hasta 1975. Fue, según César Oliva, “el hecho aglutinador más importante de la nueva generación teatral española”.¹⁶ Era, para los dramaturgos marginados y las compañías independientes, una manera de alcanzar el escenario. En el I Festival de Sitges, Jerónimo López Mozo logró así estrenar su obra *Moncho y Mimi* el 13 de octubre de 1967 y ganar el premio. En el Festival de Sitges de 1969, fue también el caso de Manuel Martínez Mediero con *El último gallinero*. La Administración autorizó estas obras críticas en contexto de festival porque el público era limitado, minoritario y bastante intelectual, así que el alcance resultaba restringido. En efecto, en el informe de censura de la obra *Blanco y negro en quince tiempos*, de Jerónimo López Mozo, se puede leer: “No hay inconveniente para su autorización teniendo en cuenta que se destina a una sola representación en el I Ciclo de Teatro Breve de Alicante. Es decir, a un público minoritario y más o menos iniciado y preparado”.¹⁷ Del mismo autor, también se autorizó únicamente en contexto de festival la obra *El testamento*, exclusivamente para el Festival Palma-68 (del 2 al 6 de enero de 1969), esta vez con más dificultades. Igual que el café-teatro, el festival empezó a ser considerado peligroso a partir de 1970, con el temor a que se convirtiera después en mitin político: así se prohibió la pieza *La curiosa invención de la escuela de plañidores* prevista para el Festival de Sitges de 1970, que el autor volvió a presentar para el mismo festival en 1971 y 1972, sin conseguir tampoco la autorización. El famoso frustrado Festival de Teatro Independiente de San Sebastián del 4 al 10 de mayo de 1970, llamado “Festival Cero”, fue suspendido por los organizadores antes del fin de la semana de representaciones como señal de protesta frente a la prohibición de la censura de tres obras (dos de autores del Nuevo Teatro, *Los mendigos* de José Ruibal y *Farsas contemporáneas* de Martínez Ballesteros, y una en catalán, *Kux, my Lord* de Muñoz Pujol).¹⁸ En el Festival de Sitges de 1972 también se prohibió la obra *El regreso de los escorpiones* de Martínez Mediero por su crítica política;¹⁹ en este mismo festival de Sitges de 1972 sí se aprobó la propuesta colectiva *El Fernando*, pero con supresiones en el texto. Sin embargo esta obra no logró alcanzar la capital ya que la representación prevista para la Semana de Teatro

¹⁶ C. Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, págs. 357-358.

¹⁷ AGA, caja 73/9665, expediente 250/68.

¹⁸ J. Monleón, “San Sebastián: Consideraciones autocríticas sobre un Festival interrumpido”, *Primer Acto*, 120 (mayo 1970), pág. 58. Ver también M. C. Gil Fombellida, *El Festival Cero, Donostia 1970: crónica de un festival interrumpido*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2004.

¹⁹ AGA, caja 73/9865, expediente 360/71.

Independiente de Madrid, el 18 de marzo de 1973, fue impedida por la censura,²⁰ lo que demuestra la diferencia de alcance que veían los censores entre la capital y la provincia.

Otros festivales con algunas representaciones al aire libre fueron: el Festival Internacional de Santander, que tenía lugar cada año en la plaza Porticada de la ciudad; el III Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Tarragona dedicado a los autores noveles, que tuvo lugar en 1970 (sin embargo con la anulación en el último minuto de la representación de la obra inédita *Su Majestad la Sota* de José Ruibal, por su contenido político).²¹ Y en Madrid, en 1970 el Festival Internacional de Teatro y en 1974 el I Festival de Teatro Independiente de (donde se vio *Pasodoble* de Miguel Romero Esteo, por el grupo Ditirambo) organizado por el teatro Alfil, de nuevo propuesto en una segunda sesión en 1975.

Algunos festivales se desarrollaban en teatros al aire libre como en parques públicos, por ejemplo en el parque Genovés de Cádiz, en el parque Castrelos de Vigo, en el parque municipal de Cuenca, en el parque del Retiro de Madrid, o en el parque de María Luisa de Sevilla; otros festivales se desarrollaban en plazas mayores como en las de Gijón, La Coruña, Murcia, Santander, San Sebastián o Vitoria; o en plazas delante de catedrales como en Toledo, Burgos, Gerona, Oviedo o Santiago de Compostela. También algunas plazas de toros sirvieron de espacio para la celebración de festivales, como por ejemplo las plazas de toros de Huesca, Pamplona o Palma de Mallorca. Los ejemplos son numerosos.²² El festival, aún más en espacios urbanos o al aire libre, tenía como objetivo facilitar el acceso al teatro a los autores y grupos marginados, pero también a un público nuevo, que no iba al teatro comercial. Pero el festival se caracterizaba por cierta fugacidad –con una circunstancia muchas veces veraniega, una representación única, un espacio insólito– que no otorgaba una libertad duradera.

TEATRO CLANDESTINO CALLEJERO

Algunos grupos de teatro se atrevían también a representar piezas sin el permiso de la censura: o bien porque esta la había prohibido oficialmente, o bien porque el grupo no había pedido el permiso, frente a unos trámites administrativos pesados o a la convicción de que no se iba a conseguir dicho permiso. Así se desarrolló a principios de los años setenta un circuito

²⁰ Según J. L. Alonso, “Semana de Teatro Independiente”, *Yorick*, 59 (junio-julio 1973), pág. 63.

²¹ “III Congreso Nacional de Teatro Nuevo”, *Yorick*, 40 (mayo-junio 1970), pág. 48.

²² R. Campos de España, *Festivales de España*, Madrid, Publicaciones Españolas, págs. 50-52.

paralelo al oficial con representaciones de teatro clandestinas. Estas sesiones podían desarrollarse en la calle, pero en este caso era más fácil actuar fuera de Madrid.

Citemos el ejemplo del grupo Teloncillo: este grupo de teatro se llamó primero Teatro de Barrio entre 1969 y 1972 y era ilegal. Representaba las piezas sin ningún permiso ya que la compañía no existía oficialmente. Según un actor de este grupo, Juanjo Mato, Teatro de Barrio actuaba en sesiones clandestinas gratuitas todos los primeros sábados de mes, en parroquias, en sindicatos, en asociaciones de vecinos, en fábricas, y eso en varias provincias de España.²³ Los espectáculos eran sencillos y sin medios pero muy imaginativos y creativos. El público se acomodaba tanto en una sala con sillas como en el suelo. Y según este testimonio, también representaban los actores en la calle, como fue el caso, en 1970, de las obras *Collage occidental* (de Jerónimo López Mozo, prohibida por la censura dos años antes) y *Farsas contemporáneas* (de Antonio Martínez Ballesteros, censurada el mismo año), en una plazuela cerca del sitio donde tenía lugar una asamblea obrera –es decir una reunión prohibida. En la calle hizo este grupo representaciones en Valladolid, Palencia, Burgos, Zamora y en diversos pueblos. En Madrid, en cambio, actuaban poco. Estas dos obras del Nuevo Teatro fueron representadas clandestinamente porque habían sido oficialmente prohibidas: el Teatro Universitario de Sevilla había pedido a la censura representar *Collage occidental* en septiembre de 1968 en el teatro Lope de Vega de Sevilla; la obra fue prohibida el 30 de abril de 1968: un escribió en su informe que algunos cuadros de la pieza presentaban una “proyección tan marcadamente subversiva, erótico-pornográfica e irreverente, por su ataque frontal a la Iglesia y sus representantes, que no hay modo de aceptarlas de acuerdo con las vigentes normas”.²⁴ Así a pesar de la prohibición oficial, el texto pudo convertirse en espectáculo por la vía clandestina, primero el 1 de mayo de 1969 con el título modificado *Hache* en el Colegio Mayor Guadalupe, de Madrid, por el grupo Teatro Universitario de Madrid, y luego por Teatro de Barrio en calles y plazas de diversas ciudades de España en 1970. En cuanto a *Farsas contemporáneas*, lo que planteó problema a los censores fue el cuadro “La opinión”, ya que los otros tres siempre fueron aprobados. “La opinión” fue prohibida primero el 10 de febrero de 1970; un vocal denunciaba así:

una intención subversiva que convierte el espectáculo en un ataque a la sociedad de evidente riesgo por las consecuencias que comporta. Acaso

²³ Según la entrevista que mantuvimos con él el 21 de noviembre de 2014.

²⁴ AGA, caja 73/9649, expediente 141/68.

conviniere saber el alcance de este texto en una representación escénica; pero de todas formas estimo más prudente su prohibición por la Norma 15.²⁵

Se volvió a prohibir en abril de 1970 y tres veces más en agosto del mismo año para representaciones en Toledo o Vigo y hasta se pidió una revisión en septiembre, también denegada.²⁶ De ahí la representación clandestina en las calles de Valladolid por el grupo Teatro de Barrio. En 1971, el mismo grupo representó también *Moncho y Mimi* de Jerónimo López Mozo y *El adiós del mariscal* de Luis Matilla, ambos autores significativos de la corriente vanguardista del Nuevo Teatro. En estos dos casos, la censura dio su aprobación para representaciones con cuentagotas, pero el grupo no podía pedir el permiso ya que era ilegal. Había publicidad clandestina para promover estas sesiones con, por ejemplo, carteles en las Universidades, que pasaban desapercibidos a la censura y también por el boca a oreja. Obviamente, no sacaban fotos y después de la sesión, se deshacían de los panfletos y los carteles: todo desaparecía. El teatro siempre viene caracterizado por lo efímero, en comparación con una obra escrita; sin embargo, el teatro clandestino en la calle era más efímero aún, ya que ninguna representación era igual a la anterior, en lugares distintos y con improvisación. Mientras que “los teatros a la italiana prefijan una subordinación del actor”,²⁷ el teatro en la calle permite crear una relación de proximidad y de comunicación directa con el espectador en toda libertad.

Otros grupos actuaban clandestinamente; la mayoría de las veces eran compañías de estudiantes sin nombre, de la Facultad de Letras o Derecho, que representaban obras de teatro crítico sin permiso, en recintos o al aire libre. Se representó así en Sevilla en 1967 de manera clandestina *Los sedientos* de Jerónimo López Mozo (representación denunciada por los ataques a Franco) y en 1970 en un recinto universitario abierto de Cuenca sin permiso de la censura el ‘happening’ (es decir, una obra improvisada) *Blanco y negro en quince tiempos* del mismo autor.²⁸ Era una manera de reivindicar una libertad tan ansiada durante la dictadura. Pero, si la calle se convertía en lugar de contestación, el teatro callejero conllevaba riesgos: hubo casos de denuncias y podía interrumpir la policía, provocando detenciones. Era más difícil multar, sin embargo, cuando los grupos no existían de manera oficial. También podían irrumpir grupos fascistas, durante o después de la actuación, con el objetivo de agredir a los

²⁵ AGA, caja 73/9754, expediente 22/70.

²⁶ AGA, caja 73/99755 expediente 28/70.

²⁷ R. Pouplana Sole, “Teatro en la calle”, *art. cit.*, pág. 96.

²⁸ Datos comunicados por Jerónimo López Mozo, con quien mantuvimos una entrevista en octubre de 2015.

actores o a los asistentes. Pero estos grupos clandestinos actuaban por la libertad y, en consecuencia, asumían el riesgo.

El hecho de representar obras en la calle, en espacios urbanos como el café-teatro y en espacios abiertos como ciertos festivales, presentaba la conveniencia de crear espectáculos que pudieran producirse en entornos escénicos distintos al escenario a la italiana que, entre otras ventajas, posibilitaran nuevas y originales formas de comunicación entre los actores y el público, lo que era uno de los requisitos de los autores del Nuevo Teatro Español.

Así pues, en los años setenta, la calle fue, para el teatro minoritario, un nuevo espacio alternativo, de contestación y de libertad en vísperas de la Transición democrática. Una tendencia sintomática de una creciente protesta y de una resistencia ideológica mediante el arte.

Bibliografía

Archivo General de la Administración Civil del Estado (AGA), Sección de cultura, IDD 44.

“III Congreso Nacional de Teatro Nuevo”, *Yorick*, 40 (mayo-junio 1970), págs. 48-49.

Ley del 3 de mayo de 1935, “Policía de Espectáculos públicos y de construcción y reparación de los edificios destinados a los mismos”, *Gaceta de Madrid*, 125 (05/05/1935), págs. 1055-1070.

ALONSO José Luis, “Semana de Teatro Independiente”, *Yorick*, 59 (junio-julio 1973), págs. 62-63.

CAMPOS DE ESPAÑA Rafael, *Festivales de España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

CÓRNAGO BERNAL Óscar, “Historia del teatro en España: la escena madrileña 1969-70”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, nº3, 1997.

GIL FOMBELLIDA María del Carmen, *El Festival Cero, Donostia 1970: crónica de un festival interrumpido*, San Sebastián, Donostia Kultura, 2004.

GOLIARDOS (LOS), “Hacia el teatro independiente. 27 notas anárquicas a la caza de un concepto”, *Primer Acto*, 104 (enero 1969), págs. 9-12.

MONLEÓN José, “San Sebastián: Consideraciones autocríticas sobre un Festival interrumpido”, *Primer Acto*, 120 (mayo 1970), págs. 56-65.

OLIVA César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

OLIVA César, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra, 2004.

POUPLANA SOLE Ramón, “Teatro en la calle”, *Yorick*, 55-56 (diciembre 1972), p. 96-102.

RUIBAL José, “Sobre el estreno de mis obras en café-teatro”, *Primer Acto*, 112 (septiembre 1969), pág. 60.

SÁNCHEZ Juan Pedro, “La escena madrileña entre 1970 y 1974”, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 12 (diciembre de 1997), págs. 9-82.

SANCHIS SINISTERRA José, « Teatro español: no todo ha de estar en Madrid », *Primer Acto*, 79 (1966), págs. 4-12.