

EL GRUPO “ARTE NUEVO” Y EL TEATRO ESPAÑOL DE POSTGUERRA

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia.

La importancia de *Arte Nuevo* en nuestro teatro de postguerra y el valor que la actividad del grupo tuvo, como muestra de una temprana reacción ante el teatro que entonces se representaba, suelen ser reconocidos por la crítica ¹. Sin embargo, las noticias de *Arte Nuevo* se reducen generalmente a la mención de sus propósitos, al nombre de sus componentes y, en ocasiones, al título de ciertas obras por él representadas. A veces, incluso, en trabajos dedicados al teatro experimental o independiente de postguerra se deja de lado la existencia del grupo ². No parece por ello inoportuno referirse con mayor extensión y profundidad a las actuaciones de aquellos jóvenes que en 1945 fundaron *Arte Nuevo*, al recuerdo de sus

¹ Vid. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981 ⁵, pp. 385-386; LUCIANO GARCIA LORENZO, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 105 y 134; MARION P. HOLT, *The Contemporary Spanish Theater (1949-1972)*, Boston, Twayne, 1975, p. 128; MARIA PILAR PÉREZ-STANSFIELD, *Direcciones de Teatro Español de Posguerra*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 129 y 313; VICTOR VALEMBOS, “El teatro de cámara en la posguerra española”, *Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 190-191. En sus estudios acerca del teatro de ALFONSO SASTRE, FARRIS ANDERSON (*Alfonso Sastre*, New York, Twayne, 1971, pp. 73-76) y MAGDA RUGGERI MARCHETTI (*Il teatro di Alfonso Sastre*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 23-42) se ocupan de los dramas en un acto del autor en la época de *Arte Nuevo*.

Una visión distinta de la habitual respecto a la pobreza del teatro español de la década 1939-1949 puede verse en JOSÉ MARIA ROCA FRANQUESA, “Estructura y tendencias del teatro español de postguerra”, en AA.VV., *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1971, pp. 256-260.

² Así ocurre en VICTOR AÚZ CASTRO, “Panorama du Théâtre espagnol contemporain”, *Le Théâtre dans le Monde*, XII, 3, 1963, pp. 216-217, que señala que los teatros minoritarios han sido un factor decisivo en la evolución del teatro en los primeros años de postguerra y, sin nombrar a *Arte Nuevo*, añade que los primeros pasos de la renovación se dieron en la Universidad. JUAN ANTONIO HORMIGÓN, “Del Mirlo Blanco a los Teatros Independientes” (en *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 139-147), afirma que “desde aquel *Mirlo Blanco* y T.E.N., gestores de los primeros textos que van a escribirse años después sobre la reforma global del teatro español, hasta las concepciones mantenidas ahora por algunos Teatros Independientes, existe un vacío casi completo”, aunque en una nota precisa: “No cuento los años comprendidos entre 1931-39, que fueron pródigos en textos sumamente lúcidos sobre la reforma del teatro español. Después hay que señalar algunas

renovadores propósitos y al significado que posee el grupo en el panorama teatral en el que se originó.

Nuestra intención es atender a esos distintos aspectos llevando a cabo un pormenorizado resumen de los hechos acaecidos en sus más de dos años de accidentada vida y recogiendo algunos textos y documentos que, por su carácter efímero, corren el peligro de ser definitivamente olvidados³. Con ello creemos contribuir al mejor conocimiento del teatro español en la década de 1940 y a la más adecuada comprensión de lo que en ella representó el grito de protesta de *Arte Nuevo*.

La dedicación al teatro de algunos componentes del grupo *Arte Nuevo* se había iniciado años antes de su fundación. Alfonso Paso, Enrique Cerro, Carlos José Costas y Alfonso Sastre, compañeros junto a Medardo Fraile, en los estudios de bachillerato en Madrid, escribieron en colaboración varios dramas cuyo estreno intentaron infructuosamente. Después, fueron Paso y Sastre quienes componen juntos algunas obras y hacen nuevas tentativas para que lleguen al escenario sin conseguirlo. Ambos autores siguen a continuación produciendo en solitario⁴.

Alfonso Sastre y sus amigos entran en 1945 en contacto con José Gordón, sobrino de Alfonso Paso y también gran aficionado a la escena⁵. Gordón los animó en sus deseos de buscar un nuevo camino de procurarse un local y de crear un grupo con el que hiciesen el teatro que fuera acorde con sus ideas, muy alejadas de las habituales en la estructura comercial. El 16 de septiembre de ese año tuvo lugar la reunión de Alfonso Sastre, José Gor-

experiencias de los Teatros Universitarios, el T.A.S. (Teatro de Agitación Social) y el fenómeno actual de los teatros independientes”.

Búfalo, en “Para un análisis del Teatro Independiente en España”, *Pipirijaina*, 4, junio, 1974, sitúa la primera etapa del Teatro Independiente (“Formación y primeras experiencias”) entre 1955 y 1965, haciendo coincidir su inicio con la Orden Ministerial de 25 de mayo de 1955 que establece una reglamentación para los grupos de aficionados. También prescinde de *Arte Nuevo* ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA en su artículo “Notas sobre el teatro independiente español”, *Archivum*, XXV, 1975, pp. 303-322, quizá por no considerarlo *teatro independiente* en sentido estricto.

Es curioso, sin embargo, observar las notables coincidencias que existen entre los objetivos de *Arte Nuevo* y las “27 notas anárquicas a la caza de un concepto”, el de Teatro Independiente, publicadas por Los Goliardos (*Primer Acto*, nº 104, enero 1969, pp. 9-12). Recordemos, a modo de ejemplo, dos de las primeras: “EL TEATRO INDEPENDIENTE no acepta las carteleras del día. Ni los autores de moda. Ni el sistema empresarial. Ni los métodos de trabajo (?). Ni el culto a la estrella. Ni la dictadura del autor literario. Ni el precio de las localidades”. “EL TEATRO INDEPENDIENTE, por el momento, tiene que contentarse con desarrollar una acción de ‘guerrillas’, aislada, inconexa, pero terriblemente eficaz, ya que la situación no parece permitir otros frentes” (p. 9).

Puede ser oportuno recordar, finalmente, una de las respuestas de ALFONSO SASTRE a la “Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián” (*Primer Acto*, nº 125, octubre 1970, p. 33) porque apunta hacia una característica fundamental de este teatro por encima de su denominación (*experimental, de cámara, independiente...*): “El concepto de ‘teatro independiente’ es inservible. No merece la pena agotarse en determinar como verdadero concepto un término tan, digamos, ‘científico’. Hablemos, por ejemplo, de *teatros marginales*. Es un concepto que podría definirse ya, al menos negativamente, con relación a las compañías regulares o convencionales, cuyo estatuto está claro, y abarcar así el complejo fenómeno en su totalidad”.

³ Agradezco a ALFONSO SASTRE el que me haya facilitado diversos materiales, difíciles de conseguir de otro modo, así como noticias y aclaraciones acerca de *Arte Nuevo*.

⁴ Vid. al respecto mi artículo “Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*”, Cuadernos *El Público*, nº 38, diciembre 1988. Son de interés las páginas que dedica a estos años FRANCISCO CAUDET, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1984, pp. 16-25.

⁵ GORDÓN, PASO y SASTRE estaban familiarmente relacionados con el teatro. Vid. los artículos de ALFONSO SASTRE “Aniversario” (*El País*, 7 de febrero de 1986, pp. 11-12) y “Casta, mundillo, biografía” (*El País*, 26 febrero de 1986, pp. 11-12).

dón, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas y Enrique Cerro en el café Arizona de la calle A. Aguilera y allí deciden constituir *Arte Nuevo* ⁶. Muy pronto se unen a ellos José María Palacio y José Franco, que poseía una mayor experiencia en la dirección escénica y había trabajado durante la República en el TEA (Teatro Escuela de Arte). Alfonso Sastre ha recordado con posterioridad la naturaleza y el alcance de aquella decisión: “Algo de cierta importancia acababa de empezar en la vida escénica española. Se trataba, desde luego, de una fundación confusa, pero ya uno había oído hablar de los teatros de vanguardia, de los teatros de ensayo y de combate que, en otros países, habían sido y seguían siendo los núcleos revolucionarios de la escena. ¿Qué traíamos nosotros? Traíamos fuego, pasión, inocencia, audacia, amor al teatro. Esto era mucho en 1945. (Esto sigue siendo mucho ahora)” ⁷.

Era, en efecto, la de *Arte Nuevo* “una protesta todavía confusa: la protesta, impetuosa y generosísima, de unos muchachos alrededor de los veinte años” ⁸. Pero precisamente esa juventud confería al propósito un carácter absoluto, sin límites. Porque, en palabras de José María de Quinto, “entonces no se pretendía sino la renovación total del teatro” ⁹. Lo que congregó a personas tan diferentes fue “la náusea ante el teatro burgués de aquel momento: el Benavente póstumo (en contradicción con la persona viva de Benavente), el melodrama galaico-plorante de Torrado, las barbaridades del posastracán y los espectáculos seudofolkloricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas del vacío” ¹⁰.

Arte Nuevo aparece públicamente por vez primera como organizador de un ciclo de conferencias sobre el tema general de “El teatro como preocupación universal” en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, entre el 16 de noviembre y el 3 de diciembre de 1945. Intervinieron Marcelino Tobajas (“El teatro y el cine frente a frente”); Alfonso Paso (“El cinismo y su influencia en el teatro. Oscar Wilde”); Alfonso Sastre (“El teatro pre-gusto de eternidad”); José Gardón (“El arte ya no baila el vals. Consideraciones acerca del actual teatro español”); Alfredo Marquerie (“La crítica constructora teatral”); y Pierre Olivier, actor de la Comedia Francesa, cuya conferencia (“El teatro francés contemporáneo”) fue leída por José María Palacio, que le dedicó después *Armando y Julieta*. Las charlas se ilustraron con “ejemplos escénicos” a cargo de alumnos del Centro. Algunos de éstos se sumaron al grupo para trabajar como actores y lo hacen ya en la primera representación (Aníbal Vela, Miguel Narros...).

Aunque este tipo de actuaciones, más académicas, no eran buscadas por *Arte Nuevo*, se impartió otro Ciclo en 1947 en colaboración con *Kebos*, en cuyos “Salones de Arte” se celebraron los actos del 28 de febrero al 25 de marzo. Participaron Alfonso Sastre (dos veces), Juan Guerrero Zamora, Alfonso Paso, Juan Angel Segura, José Gordón, José López Rueda y Medardo Fraile. Los temas no se reducían al mundo del teatro.

⁶ Vid. JOSÉ GORDÓN, *Teatro experimental español*, Madrid, Escelicer, 1965, capítulos VI y VII, pp. 31-42.

⁷ ALFONSO SASTRE, “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, *Primer Acto*, nº 5, noviembre-diciembre 1957, p. 7.

ALFONSO SASTRE se ha referido a veces a la influencia que ejerció sobre él un artículo de LEONORMAND, “Laboratorios”, que leyó en un periódico francés, acerca de la existencia de teatros de vanguardia en París.

⁸ ALFONSO SASTRE, “Catorce años”, *Primer Acto*, 11, noviembre-diciembre 1959, p. 1.

⁹ JOSÉ MARÍA DE QUINTO, “Breve historia de una lucha”, en AA.VV., *Alfonso Sastre. Teatro*. Madrid, Taurus, “El mirlo blanco”, 1964, p. 49.

¹⁰ RICARDO DOMÉNECH, “Entrevista con Alfonso Sastre”, en AA.VV., *Alfonso Sastre, Teatro*. Cit., pp. 56-57.

El espectáculo que inicia la actividad de la “Compañía de Teatro Moderno” de *Arte Nuevo* tuvo lugar en el Teatro Infanta Beatriz el día 31 de enero de 1946. No contaba el grupo con ayudas oficiales, había que conseguir el local (el Beatriz era un teatro privado al que generalmente no acudía mucho público porque quedaba *lejos...*, y por eso aceptaban alquilarlo para estas sesiones) y se veían obligados a preparar el montaje para una sola noche. A pesar de ello, no faltaba a los organizadores humor e ironía para proclamar en unas hojas de propaganda: “Todos los días, en el Teatro Infanta Beatriz”, al tiempo que construían al revés sus mensajes de captación: “¡¡No vaya usted a ver a la Compañía de *Arte Nuevo*!! Si su carácter de usted es demasiado viejo. Si no le interesa un teatro totalmente inédito en España. Si no le atrae la originalidad hecha arte. Si es usted reacio a la juventud que trabaja completamente sola sin ‘pan ni sal’. Entonces, respetado señor... ¡¡No vaya usted a ver a la Compañía de *Arte Nuevo*!!”.

En unas cuartillas impresas con intención semejante se decía (reproducimos el texto tal como apareció): “Apenas anunciada la presentación para el día 31 de enero, en el Teatro Beatriz, de nuestra Compañía de Teatro de Vanguardia, se ha pensado en nuestra caída. ACLARACIÓN. Sin conocernos nos llaman locos. ¡Gracias! Pero aseguramos que nuestra locura es nueva. No nos esperéis con obras fáciles, ni posiciones cómodas. Nuestro vanguardismo no es un ‘ismo’ más. Es la forma que imponen hoy Eugene O’Neil, en Norteamérica, y Noel Conard en Inglaterra. Es un arte universal. Si ha sonado la hora de luchar contra lo viejo, nosotros lucharemos sin dudar un instante. ‘Esos vanguardistas locos de *Arte Nuevo*’, no decaerán ni un momento, ‘viejos amigos’, muy respetables, pero muy viejos, francamente. Con la mayor cortesía, ARTE NUEVO”.

Como director de escena figuraba José Franco y José Gordón en la “dirección general”¹¹. El programa se componía de tres piezas en un acto: la comedia *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso; la farsa *Armando y Julieta*, de José María Palacio; y el “reportaje” *Ha sonado la muerte*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile¹². Intervenia la Orquesta de *Arte Nuevo*, dirigida por Francisco Esbri, y los decorados eran de Ribas¹³.

En el programa de mano se incluía un breve texto, titulado “Un punto de vista” y firmado por *Arte Nuevo*, que resumía bien los deseos del grupo:

Quizá antes de que hayáis leído estas líneas se habrá levantado el telón. Un teatro nuevo para nosotros los españoles va a hacer su presentación y se somete a vuestro juicio. Sabemos de sobra los inconvenientes. Lentitud y profundidad. Hemos querido haceros pensar en vez de divertirnos. Mientras este teatro triunfa en el mundo entero, España lo conoce a través de sus traducciones, escasas y de buena voluntad. Nuestro propósito es ambicioso. Dar a España un puesto en ese nuevo arte mundial. Pero ya está la batería encendida, y tras ese telón se mueve nervioso un puñado de gente joven.

¹¹ De GORDÓN, según me comunica ALFONSO SASTRE, fue la idea de hacer la función “a beneficio de la ayuda que el Gobierno español dispensa a los niños extranjeros” para ver “si se conseguía una buena recaudación, lo que no sucedió”. La prensa destacó la finalidad benéfica de la representación y la asistencia a ella de Carmen Franco.

¹² Es de interés la “Autocrítica” publicada el día antes del estreno. Puede verse en *ABC*, 30 de enero de 1946.

¹³ En FRANCISCO CAUDET, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, cit., p. 20, afirma SASTRE que entre los fundadores del grupo estaba “un músico, que era amigo de JOSÉ GORDÓN, que se llamaba FRANCISCO ESBRI. Inmediatamente después se incorporó un pintor, ENRIQUE RIBAS, que empezó a hacer las escenografías”.

Autores y actores. Entusiasmo, ilusión y..., para qué negarlo, un poquito de miedo. ¡Ah!, nada de trucos teatrales, resortes de habilidad, personajes que esperan, o “tía Mercedes” en el jardín, ni madres injuriadas. Eso probablemente nos daría dinero y popularidad.

Pero nosotros no confundimos los billetes de banco con el Arte, ni la sensibilidad de una generación nueva con una antigua. ¡Qué quieren...! ¡Es un punto de vista!

Las críticas a esta función de *Arte Nuevo* fueron en general muy laudatorias, apuntaron la relación con el teatro norteamericano, y aplaudieron la valentía de los componentes del grupo y el interés del proyecto. Sánchez Camargo escribió: “La representación de ayer noche confirma nuestros augurios de que una juventud que nace, y ya está presente —en todos los sitios y en todas las filiaciones literarias—, mostrará su disconformidad contra un teatro que, en general, está llamado a desaparecer. El brote de anoche es buen anuncio de ello. Y la constancia de esa sensación en diversos lugares será lo que dentro de pocos años formará la fila de los nuevos autores, que tras muchos esfuerzos conquistarán las trincheras de los que las defendieron sin otras miras que procurar teatros comerciales y faltos totalmente de ideas y de aspiraciones”¹⁴.

Alfredo Marquerie dijo: “Hay que reconocer en los elementos que dirigen y componen *Arte Nuevo* una loabilísima intención, una cultura, una finura y una sensibilidad literarias nada comunes. Su deseo de encontrar caminos nobles para la renovación teatral es evidente. Desdeñan lo fácil y lo trivial y buscan lo alto y lo difícil. Quieren entretener y hacer pensar al mismo tiempo. No les importa —de momento— deshacer los viejos moldes y conectar el teatro con las orientaciones últimas que en definitiva reanudan la tradición de la tragedia clásica, de los mimos y moralidades, de los misterios y las pantomimas en su versión 1946. Y por eso merecen nuestra mejor y más sincera palabra de aliento como el público les tributó anoche sus encendidos y prolongados aplausos al final de todas las obras”¹⁵. Tras su aplauso al propósito de *Arte Nuevo*, Ariel comentaba que es en *Ha sonado la muerte*, de Sastre y Fraile, “en la que encontramos más realidad de teatro vanguardista, de arte en el que hay la más clara expresión de juventud ansiosa de romper moldes, de dar a la escena otro rumbo de mayor anchura. Los atisbos de este reportaje, vivo y humanísimo, cual es este género periodístico, fueron mayores que los de las dos obras anteriores; sin embargo, excelentes muestras de lo que puede ser, con largas horas de estudio y de trabajo, ese teatro moderno, ese Arte Nuevo a que aspira un grupo de jóvenes escritores llenos de fe”¹⁶.

En la segunda sesión de *Arte Nuevo*, celebrada la noche del 11 de abril siguiente, se destacaba el lema “Una luz y un eco hacia la eternidad” en el escrito del programa, “Nuestro saludo”:

“Arte Nuevo” hace su segundo acto de presencia ante el público.

Esta noche, alguien —cualquiera de nosotros— debía haber levantado su tabladi-
llo a la puerta de este teatro para —con voz de bufón sentimental— gritar locamente:

¹⁴ “Presentación de *Arte Nuevo*”, *El Alcázar*, 1 febrero 1946.

¹⁵ “Infanta Beatriz: Presentación de la Compañía de Teatro Moderno *Arte Nuevo* y estreno de tres piezas en un acto”, *ABC*, 1 febrero 1946.

¹⁶ “Anoche, en el Infanta Beatriz *Un tic-tac de reloj*, *Armando y Julieta* y *Ha sonado la muerte*”, *Marca*, 1 febrero 1946.

—¡Pasen..., pasen, señores! ¡Entrad... y preocupaos! ¡Preocupaos, sí... para, al fin, sonreír y pensar que llevamos la eternidad dentro de nosotros.

Pero como esto no ha sido posible, decimos simplemente que somos aquellos que el día 31 de enero presentaron en este mismo teatro su ambición ante un público ligado a lo eterno y a lo universal.

Ahora, escuchadnos.

Si nos recibís, como hasta ahora habéis hecho, con cariño y comprensión, tendréis nuestra continuidad apasionada.

Guardamos fidelidad a los que nos miran con benevolencia, y tristeza para los que nos han recibido con disgusto.

En todo caso, he aquí nuestro ademán enérgico y joven hacia lo alto.

El lema de "Arte Nuevo" —una luz y un eco hacia la eternidad— es, y seguirá siendo, algo así como nuestro estandarte lírico ante la vida.

"Arte Nuevo" aprovecha esta ocasión para saludar alegremente, con una mueca de burla, a sus pequeños enemigos.

—Voy... "siguiendo mi camino".

Esto dice a todos

ARTE NUEVO. I

En esta ocasión se estrenaron también tres obras en un acto ¹⁷, con dirección de escena de José Franco y artística de Gordón: la "tragedia moderna" *Umbrales borrosos*, de Carlos José Costas; la comedia *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile; y el "poema escénico" de Alfonso Sastre *Uranio 235*, uno de cuyos personajes estaba interpretado por Alfonso Paso (con el seudónimo de Carlos Wilde). Los decorados los diseñó Ribas. En la prensa se anunció que esta representación extraordinaria se dedicaba "a homenaje de los estudiantes chilenos que realizan un viaje de estudio por España".

Los reparos se sumaron a los parabienes en las críticas de Alfredo Marquerie ¹⁸, Sánchez Camargo ¹⁹, Jorge de la Cueva ²⁰, Cristóbal de Castro ²¹ y *Sergio Nerva* ²²; predominaron los aspectos negativos en la de Alberto Crespo ²³ y no faltó alguna opinión del todo adversa ²⁴.

Durante 1946 hubo dos sesiones más de *Arte Nuevo*. En la tercera, el 21 de junio, en el teatro Infanta Beatriz, se presentaron *El 21 de marzo llega la primavera*, de José Franco; *Mundo aparte*, de José Gordón; y *Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio. La cuarta tuvo lugar en el Teatro Lara, el 7 de septiembre, con la represen-

¹⁷ Vid. la "Autocrítica" en *ABC*, 10 abril 1946.

¹⁸ "Infanta Beatriz: Representación de *Arte Nuevo*", *ABC*, 12 abril 1946.

¹⁹ "*Arte Nuevo*, en el Infanta Beatriz", *El Alcázar*, 12 abril 1946.

²⁰ "Tres estrenos de *Arte Nuevo*". *Ya*, 12 abril 1946.

²¹ "Beatriz: Compañía de Teatro Moderno *Arte Nuevo*. Estrenos de *Umbrales borrosos*, tragedia en un acto, de CARLOS JOSÉ COSTAS; de *Un día más*, comedia en un acto, de ALFONSO PASO y MEDARDO FRAILE; y de *Uranio 235*, poema en un acto, de ALFONSO SASTRE", *Madrid*, 12 abril 1946.

²² "Teatro en Madrid". *España de Tánger*, 17 abril 1946.

²³ "*Arte Nuevo*, en el teatro Infanta Beatriz", *Informaciones*, 12 abril 1946.

²⁴ En la revista *Cucú* (abril 1946) publicó VICENTE VEGA una crítica demoledora y sin mucho sentido, aunque no exenta de humor ("Carta a los autores. ¡Oh, jóvenes amables...!"). Reconoce, sin embargo, que "lo mejor de la crítica les ha tratado con cariño".

tación de *Barrio del Este*, de Alfonso Paso; *Parábola de la tierra a pique*, de Joaquín Andrés; y *De 2 a 4*, de Julio Angulo.

Todas estas obras, como las de las dos funciones anteriores, tenían un solo acto. En una entrevista con Juan del Sarto (tío de Alfonso Sastre) explicaba Gordón: “Nuestro impulso tiende a dar el mayor número posible de autores en cada programa, lo que justifica, ante todo, nuestra preferencia por las obras en un acto”²⁵. Pero, al lado de este criterio funcional, existían razones de carácter estético, deseos de hacer un “teatro sintético, teatro breve”, que no era usual en España. Recordemos unas frases del parlamento inicial de Henry en *Ha sonado la muerte*²⁶:

Estoy aquí, frente a ustedes, por un milagro de amistad. Hace muchos años que conozco a los autores de esta obra [...]. Vengo para hacer un favor a mis amigos. Ellos me dijeron: Figúrate qué compromiso: debemos escribir una obra en un acto y no tenemos ni una sola idea; ni un solo argumento. A nosotros sólo se nos ocurren argumentos de tres actos... Tú nos puedes sacar del apuro, tú eres norteamericano, y en Norteamérica hay teatro sintético, teatro breve. Tú podrías hilvanar cuatro cositas de las que te han pasado en la guerra; procura que sean un poco profundas y no te pongas tan patriótico que nos hables del Oeste, ni de pieles rojas. Nosotros pondremos a tu disposición unos buenos actores y, por último... firmaremos la obra.

Es interesante al respecto una carta de Alfredo Marquerie a José Gordón en la que este crítico, uno de los más significados defensores de *Arte Nuevo*, no termina de aceptar la reducida extensión de *El hermano* y de *Cargamento de sueños*²⁷:

Querido amigo Gordón:

Perdone que no le haya escrito antes. He estado loco de trabajo estos días y sigo igual. He leído “El Hermano” y “Cargamento de sueños”. La primera de estas obras me parece que es un buen atisbo o esbozo de retorno a un teatro puramente realista, pero que sólo tiene un valor expositivo, ya que no pasa de ser un primer acto de una pieza concluida. Se pinta un buen clima, unos buenos tipos, un dramático problema... pero no se dan soluciones.

“Cargamento de sueños” está en la misma línea de otras obras de Alfonso Sastre. Es este un teatro de angustia, abstracto, estilizado, con antecedentes nórdicos y eslavos, interesante desde el punto de vista experimental pero que desgraciadamente considero ineficaz para nuestro público. Ustedes dirán: hay que empezar por lo minoritario. Y quizás tengan razón. Pero, ¿no sería mejor que escribieran obras en tres actos, todo lo modernas y originales que quieran, cuanto más mejor, y al mismo tiempo construidas de un modo sólido y fuerte?...

Manden como siempre a su devoto

Marquerie

²⁵ “España ya tiene teatro experimental”, *El Alcázar*, 28 febrero 1947.

²⁶ En AA.VV., *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, Madrid, Permán, 1949, pp. 176-177.

²⁷ La carta está fechada en “Madrid y febrero”. No indica el año, pero ha de ser 1947 porque las obras se estrenaron en enero de 1948 y se publicaron más tarde. De *Cargamento de sueños* sabemos, además, que se escribió “inmediatamente después” del estreno de *Uranio 235* (abril 1946). (Vid. FRANCISCO CAUDET, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, cit., p. 22).

Arte Nuevo desaparece, aunque no de manera definitiva, por la acumulación de dificultades, principalmente por agobios económicos. Alfonso Paso publicó un artículo en *El Alcázar*, dirigido a su crítico teatral, Manuel Sánchez Camargo, que “tanto nos alentó”, en el que se refería a la “lucha amarga” que había soportado y dejaba constancia de la incompreensión de muchos, verdaderos responsables del fracaso de tanta ilusión: “¡Hubiera sido tan fácil ayudarnos! Tendernos esa mano amiga que todos esperamos. ¡Hubiera sido tan fácil proteger a esta juventud que iba a dar un nombre a España en el mundo! [...] Pero ahora todo se ha perdido. Hace unos días, acosados por la legalidad burlona y por la acción solapada, seis hombres firmaron la disolución de ‘Arte Nuevo’, fueron conscientes culpables de ese aborto, asesinaron el alma de una juventud, destrozaron todos los recuerdos, los amores, las alegrías que se unían a aquel nombre, sin importancia para tantos y que para nosotros era un pedazo de corazón...”²⁸

Meses más tarde, en la citada entrevista de Juan del Sarto, anunciaba el director de *Arte Nuevo* la inmediata reanudación de la actividad del grupo (para lograr “una sencilla realidad: la creación definitiva en España del teatro experimental”), puesto que el 3 de marzo siguiente se iniciarían unas actuaciones mensuales en el Teatro María Cristina, cuya sala poesía “las condiciones necesarias para un teatro-laboratorio de este tipo”. Daba Gordón el programa de las tres primeras. Comenzarían con *Por vez primera en mi vida*, de Eusebio García Luengo; *Comedia sonámbula*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile²⁹; y *La honrada familia Frank*, de Gordón y Alfonso Paso. Para la segunda se proyectaba el estreno en España de *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, “obra que nadie se ha atrevido a representar todavía”; y, para la tercera, tres obras “plenamente en la línea del teatro experimental”: *Contigo y sin ti*; *Luz de otra orilla*, de Carlos José Costas; y *Cargamento de suelos*, de Alfonso Sastre.

Hubo, sin embargo, que suspender unos proyectos tan próximos y detallados y hasta el 15 de noviembre no vuelve a estar *Arte Nuevo* en los escenarios, si bien se vieron obligados a abandonar los locales comerciales y a acudir a los salones de actos de los Institutos Nacionales de Enseñanza Media.

El programa general para la temporada 1947-48 de *Arte Nuevo*, que se denomina ahora “Teatro Experimental”, anuncia sesiones mensuales en el Teatro del Instituto Lope de Vega con estrenos de Azorín, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Pérez Valiente, José María de Quinto, Francisco Azorín, Julio Angulo, Federico García Lorca, José María Palacio, Eusebio García Luengo, Juan Guerrero, Alfonso Paso y José Gordón. En él se ofrecen tres textos: “Nuestro teatro-club”, sin firma, que aborda aspectos de organización; “Teoría de Arte Nuevo”, de Medardo Fraile, en el que, junto a una alabanza a Azorín y un reproche al Ayuntamiento de Madrid por negarles su ayuda, hace constar “la imposibilidad que han sufrido algunos imitadores nuestros, algunos que empiezan a vivir ahora de nuestra luz primera, al intentar superar nuestro clima”; finalmente, “Teatro experimental”, de Alfonso Sastre,

²⁸ “In Memoriam. Explicaciones a la disolución de *Arte Nuevo*”, *El Alcázar*, 30 septiembre 1946. Puede verse en JOSÉ GORDÓN, *Teatro experimental español*, cit., pp. 38-42.

²⁹ En *El Alcázar* de 22 de febrero se informaba de que el 3 de marzo ofrecería *Arte Nuevo* “la quinta actuación de su compañía de teatro moderno” y de que la sesión estaría dedicada a las juventudes hispanoamericanas, en el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. En *Dígame* se establecía la relación con *Comedia sonámbula*, “dedicada especialmente a la recordación de los mitos quijotescos”.

que consta de nueve cortos párrafos que ofrecen concisamente su visión de ese teatro, y que creo merece la pena transcribir íntegro:

Todo teatro experimental tiene su teoría, y hay muchas teorías de teatro experimental. Si este ciclo no viene precedido de la suya es porque, en cierto modo, lo creemos innecesario, ya que el número de piezas hace que nuestra teoría venga implicada en nuestra práctica.

* * *

No es lo mismo “experimento” que “experiencia”. El experimento lo es en su preludio y en su realización. La experiencia lo es sólo cuando el telón ha caído.

* * *

¿Qué es “experimento”? Experimento es el ensayo de una nueva fórmula (ya de creación, ya de interpretación, ya de escenografía). Experimento es también la experiencia de fórmulas recientes, o la revalorización de fórmulas antiguas.

* * *

El teatro experimental, ¿es “teatro puro”? Teatro puro se suele llamar a aquel en que el espectador no cuenta: teatro sin “concesiones”. Pero el teatro sin público no es teatro, luego menos puede ser “teatro puro”. El teatro experimental será teatro con poco público o teatro con público inteligente. El teatro experimental tiene, pues, una innegable destinación. Es un teatro de vanguardia destinado, si queréis, a una vanguardia. El espectador es una de las razones de su existencia.

* * *

El “espectador”, no la masa. El público suele ser innoblemente masivo. El “fenómeno de masas” ha de quedar descartado. Nuestro teatro va destinado al hombre, no a la masa, por muy selecta que sea.

* * *

¿Traemos nuevas fórmulas? ¿Revalorizamos las antiguas? ¿Experimentamos las recientes? Todo esto es teatro experimental y de todo ello encontraréis algo en este ciclo de ARTE NUEVO.

* * *

La valoración justa de nuestro resultado es tarea de la crítica. No así la valoración de nuestro esfuerzo, que, en nuestro clima teatral, ha sido grande.

* * *

¿Qué es una “nueva fórmula”? Al hablar de fórmula no nos referimos simplemente a la fórmula estética, sino también a la fórmula ética, al pensamiento dramático, a la idea, o sea: a lo íntimo de la pieza donde más debe latir el ímpetu teatral, experimental, creador.

* * *

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. Quede esto claro en la naciente historia de nuestro teatro experimental.

La sesión inicial se realizó, como hemos dicho, el 15 de noviembre en el Instituto Lope de Vega. En primer lugar, Enrique Cerro leyó el “Poema de un Teatro de Vanguardia”, de Sastre. De esta composición, hoy perdida, quedan algunos versos que el autor recogió en la “Noticia” de *Uranio* 235³⁰ y que muestran a las claras el propósito renovador de los miembros de *Arte Nuevo*:

Venimos al asalto de un viejo edificio,
de una vieja cloaca.

[...]

¡Traemos la gran idea, la encendida idea
de una vida mejor,
de un arte nuevo!

[...]

No somos la vieja gente de teatro que nos viene diaria,
petrificada ya en la cartelera.
¡Somos la nueva gente del teatro!

A continuación se estrenó la trilogía azoriniana *Lo Invisible*. Medardo Fraile dirigió *La arañita en el espejo*; Alfonso Paso, *El segador* (del que fue también intérprete); y Alfonso Sastre, *Doctor Death, de 3 a 5*.

En la segunda, el 9 de enero de 1948, se cambió el lugar por el Teatro del Instituto Ramiro de Maeztu. Como era habitual (excepto en la sesión anterior), un texto introduce el programa. En él se insiste en el carácter de “experimentación teatral” del grupo, una “tarea necesaria”, y se hace una llamada a los críticos: “Para que dé fruto esta labor, es necesaria la colaboración de los críticos —los más inteligentes así lo han comprendido asistiendo durante dos años a todas nuestras sesiones— es necesaria su colaboración, repetimos, para que nos señalen noblemente nuestros defectos y nuestras virtudes. Para encauzar al autor que empieza observando igualmente la reacción de un público minoritario y preparado...”. Y nuevamente se alude a la necesidad de la experimentación: “El grito tiene que ser el de ¡teatros independientes! en donde se den a conocer autores. Donde incluso no importe presentar algún que otro monstruo. También los da la Naturaleza. Cien ensayos fracasados pueden ser el precio de una

³⁰ ALFONSO SASTRE, *Obras Completas. I, Teatro*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 7-8.

obra perfecta. Sólo de esa forma podremos volver —nosotros los jóvenes— el teatro español a sus cauces normales, de los que no debió salir nunca...”.

Hay una novedad en la representación: cada autor es, asimismo, director de su obra: Alfonso Paso, *3 mujeres*; Medardo Fraile, *El hermano*; Alfonso Sastre, *Cargamento de sueños*; José María de Quinto, *Sed*. Paso, además, figuraba como actor en su farsa y en el “drama para vagabundos” de Sastre y éste realizó sus decorados ³¹. El programa se repitió parcialmente (*El hermano* y *Cargamento de sueños*) el 27 de enero, en el local de la Asociación Cultural Iberoamericana, en lo que Sastre ha denominado “episodio atípico” por inusual.

Alfonso Sastre dedicó *Cargamento de sueños* “a los vagabundos. Porque en un instante cualquier de esta noche oirán de los labios metafísicos del Cristo el anuncio de la madrugada” ³². En la edición de *Obras Completas* se ha suprimido la causa (“Porque...”), pero Sastre explica que entonces los componentes del grupo se encontraban “acorralados por las deudas”, y vagaban por los escenarios de los Institutos, salones de actos y paraninfos universitarios, “expulsados, despreciados, apaleados”, en una situación de marginalidad ³³.

El día 13 de febrero se llevó a cabo la tercera sesión tras el paso a un emplazamiento distinto: el Teatro del Instituto Cardenal Cisneros. Estos traslados hablan por sí solos de los continuos impedimentos que habían de soportar. En el acostumbrado texto del programa se hace “balance de dos años”, mencionando los títulos estrenados y haciendo notar que “todos los autores que hemos presentado son autores nuevos españoles, universitarios en su totalidad”. Se representaron *La escalera*, de Eusebio García Luengo, con dirección de Medardo Fraile; *Cuando llega la otra luz*, de Carlos José Costas, dirigida por Alfonso Sastre; y *Compás de espera*, de Alfonso Paso y por él dirigida. Tuvo lugar, por último, un recital de cinco loas de Antonio Oliver, con música del maestro Mario Medina, por soprano Laura Nieto. Hizo la presentación Leopoldo de Luis.

La última sesión del curso, y del grupo *Arte Nuevo*, daba principio a un intercambio con teatros experimentales extranjeros. El 22 de marzo de 1948, en el Teatro Cardenal Cisneros, se estrenó la farsa en cuatro actos, versión española de Gerardo Rodríguez de Castellanos, *La verdad también se inventa*, de Gino Saviotti. Era éste director del *Teatro Estúdio do Salitre* de Lisboa, fundado en 1946 por Saviotti, Vasco Mendoça Alves y Luiz Francisco Rebello, actual Presidente de la Sociedad Portuguesa de Autores. La presencia de *Arte Nuevo* en Lisboa se anunció para el mes de abril, con *Un tic-tac de reloj*, *El hermano* y *Cargamento de sueños*. El proyecto no llegó a realizarse, quizá por “insuperables dificultades económicas”, según me ha comunicado Rebello ³⁴.

El programa de mano de esta sesión cuarta amplió su formato (cuatro páginas de tamaño folio). En la primera se hablaba del autor de la obra y, en recuadro, se ofrecía la ficha del

³¹ Vid. FRANCISCO CAUDET, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, cit., p. 23 (“Hice yo el decorado y la dirección de escena”). Pero en el programa se indica: “Decorado: Ribas”.

³² Vid. en AA.VV., *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*, cit., p. 226.

³³ “Noticia” de *Cargamento de sueños*. En *Obras Completas. I, Teatro*, cit., p. 33.

³⁴ En carta de 12 de junio de 1986. Escribe también: “Todavía conservo en mi biblioteca un ejemplar de la edición de ‘Un tic-tac de reloj’, dedicado por JOSÉ GORDÓN ‘al Teatro Estúdio do Lisboa, ambos luchamos por un teatro superior’, con la fecha 29-11-1947. Fue entonces que surgió la idea de un intercambio, que, como tantas otras cosas, no pasaría nunca de proyecto...”.

Sobre el 40 aniversario del *Teatro-Estúdio do Salitre* ha publicado REBELLO un interesante artículo en *Jornal de Letras*, 29 abril 1986, p. 5 (“Evocação do «Estúdio do Salitre»”).

estreno. La segunda recogía la crítica de *Sergio Nerva* a la anterior sesión de *Arte Nuevo* (publicada en *España* de Tánger) y tenía una “Aclaración” en la que el grupo se quejaba de que muchos críticos, que asistían a las representaciones en el Teatro Infanta Beatriz, no acudían a los salones de los Institutos. Las razones de mudar el emplazamiento eran fundamentalmente pecuniarias y el traslado les permitía “dar una continuidad” a las actuaciones³⁵. Pero ni siquiera en esos lugares fue posible seguir y todo terminaría precisamente cuando se afirmaba la “continuidad”. Completaban el pliego dos artículos, de Alfonso Paso (“¡Esa moral del teatro!”), y de Alfonso Sastre (“El problema de la crítica teatral”). Paso concluía:

¡Seamos violentos, Dios! Acosémoslos. Ese es el remedio. No seamos otra vez la generación silenciosa. Gritemos al empresario, ¡*Farsante!*; a la actriz, ¡*Estúpida!*; al autor, ¡*Criminal!*; al crítico, ¡*Agente de publicidad!* ¡Gritemos rabiosos, sin tregua! Queremos un Teatro sin rameras, sin vanidosillos, sin cínicos que declaran ya abiertamente su ambición desmedida de dinero. Y para ello, bueno es crear un Teatro mejor; pero vamos a imponerlo con los puños, si es preciso; con alaridos de protesta, con la razón de nuestro ideal, de nuestra juventud. ¡Hagamos que se vaya al Teatro como al templo! Con unción, con exaltación severa. El que quiera divertirse gratuitamente, sin pensar, ahí tiene el fútbol o las carreras de galgos.

¡Gritemos, luchemos! Y si al final no hemos conseguido nada, al menos tendremos a salvo algo más importante que el Teatro:

¡Nuestra conciencia!

Alfonso Sastre advertía en su escrito: “Esta nota se refiere a problemas críticos generales. No hay que ver en ella ninguna alusión de tipo personal y el buen sentido debe excluir de estas consideraciones al crítico consciente de su misión, al crítico independiente y excepcional. Repito que éstas son consideraciones generales sobre la crítica teatral y sus problemas”. Con todo, el contexto hace pensar también en los casos particulares, a pesar de sus afirmaciones. Recordemos unos fragmentos:

El crítico de teatro tiene ciertamente su leyenda negra pesándole en las espaldas: resentido, ignorante, autor fracasado. Sin negar por completo estas imputaciones, nos parece que no son una constante en la crítica y que, por tanto, no la definen normalmente. El resentimiento, la ignorancia o el fracaso suelen definir a otro tipo teatral: el “revistero de teatros”, de gran abolengo entre nosotros, y del que podemos exhibir en nuestra Prensa algunos acabados ejemplos.

No vamos a la discusión de si “el crítico” existe actualmente en Madrid. [...] Se trata de algo más general. Una conciencia crítica arrojada en nuestra Sociedad, en nuestro mundo teatral, viviría en un perpetuo pugilato, en una perpetua angustia, siempre al borde del anonadamiento, siempre a punto de ser anegada, destruida.

³⁵ SERGIO NERVA se refirió a ella en “Una ‘aclaración’ que lo aclara todo” (*España* de Tánger, 23 abril 1948), y lamentaba los problemas del grupo. Además acusaba: “Hay dos escenarios oficiales. Cualquiera de ellos tiene la obligación moral de acoger y estimular la labor de *Arte Nuevo*. Si no hubiera esos dos escenarios, la protección oficial debía allegar uno, el que fuera, de su cuenta, para las actuaciones de este grupo de jóvenes heroicos. Es la forma de conseguir que lo que hoy es camino penoso sea, mientras más pronto mejor, camino seguro y fecundo”.

Una conciencia crítica exige, para su manifestación, el periódico. Hallado éste, la conciencia crítica no ha encontrado, como esperaba, el vehículo, sino el principal obstáculo, un monstruo que invita traidoramente a la falsificación. La conciencia crítica centra su angustia en el dilema: falsificación o silencio. En este punto, la intervención de la conciencia moral, en pugna con la costumbre o con una exigencia económica particular, decide la cuestión [...].

El crítico, aún el más independiente, procede casi siempre de un ciclo consumado y vive en la inercia de ese ciclo, en perpetua crisis consigo mismo. Carece, por esta razón, de la precisa potencia crítica, de la precisa audacia teatral, experimental, creadora. No va al compás de los teatros experimentales, en la vanguardia, y si ésta lo capta, no pasará de ir en la retaguardia de la vanguardia”.

Aunque fue ésta la última aparición del grupo en el teatro, no era la salida final ante el público, puesto que en 1949 apareció en Madrid el libro al que ya nos hemos referido, *Teatro de Vanguardia. 15 obras de Arte Nuevo*. En él figuran los siguientes textos: *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso; *El infierno negro*, de José Gordón; *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile; *3 mujeres, 3, Barrio del Este* y *Compás de espera*, de Alfonso Paso; *El hermano*, de Medardo Fraile; *Ha sonado la muerte* y *Comedia sonámbula*, de Alfonso Sastre y Medardo Fraile; *Cargamento de sueños* y *Uranio 235*, de Alfonso Sastre; *Armando y Julieta* y *Tres variaciones sobre una frase de amor*, de José María Palacio; *Cuando llega la otra luz*, de Carlos José Costas; y *El 21 de marzo llega la primavera*, de José Franco. En él se deja asimismo constancia de las obras no publicadas, pero estrenadas por *Arte Nuevo*.

Mencionaban los principales valores de *Arte Nuevo* un Prólogo de Alfredo Marquerie (“Ha despertado en una minoría pasión activa acerca del teatro...”; “preocupación por sintonizar con la onda de nuestro tiempo”; “teatro de laboratorio, teatro de ensayo, teatro experimental”, pp. 9-10), y las “Notas para un estudio” de Antonio Rodríguez de León, *Sergio Nerva* (“Teatro nuevo o, si se quiere, renovado”; “no ha tenido, en sus expresiones teatrales, otro móvil que el del arte, ni otra aspiración que la de la belleza”; “ni arte de ayer, ni arte de hoy, sino arte de siempre; de ayer, de hoy y de mañana”, pp. 11-16).

En una hoja de propaganda, junto a algunos juicios de la crítica madrileña (Ariel, Marquerie, Sánchez Camargo, Cristóbal de Castro, Sergio Nerva), se señalaba con la acostumbrada energía: “*Arte Nuevo* ha sido calificado por unos, de LOCURA; por otros, de EMPRESA HEROICA. Opine usted después de adquirir este volumen que contiene las obras estrenadas por el grupo de creadores de ARTE NUEVO”.

Tras la desaparición de *Arte Nuevo*, José Gordón crea con José María de Quinto (unido al grupo poco antes) *La Carátula*, a la que se debe el estreno en España de *La casa Bernarda Alba*; José Franco trabaja en diversas agrupaciones; Alfonso Paso y Alfonso Sastre se incorporan en la Universisas (Sastre había comenzado sus estudios universitarios en 1947) a un grupo formado por entonces, el TUDE (Teatro Universitario de Ensayo), dirigido por Jesús Fernández Santos y Florentino Trapero. Sastre trabaja como actor en *La Anunciación a María*, de Paul Claudel, y en *Mientras cae la lluvia*, de Jesús Fernández Santos. Intentan dar nueva vida a *Arte Nuevo* como un Teatro Universitario de carácter independiente, pero en la revista del S.E.U. *Juventud* se les responde que en la Universidad española “no había teatros independientes”.

Fundan entonces (Paso, Sastre y otros amigos) *La Vaca Flaca*, donde montan tres

dramas breves de Tennessee Williams: *Auto de fe*, *La dama del insecticida Larkspur* y *27 vagones de algodón*; pretenden hacer *La casa de Bernarda Alba*, pero no se les permite. Con ello “estaban dados los primeros pasos para que hubiera Teatro dentro de la Universidad”, afirma Sastre en “Los teatros universitarios en 1953”³⁶.

Alfonso Sastre da principio en 1948 a sus colaboraciones en la revista *La Hora*, en la que firmaron artículos asimismo Paso, de Quintó, Fraile y Gordón)³⁷. A la vista de cuanto escribían llama la atención el que en una publicación del S.E.U. disfrutasen de esa libertad expresiva. Sastre ha precisado que el carácter *oficial*³⁸ que poseía libraba a *La Hora* de la preceptiva vigilancia de la censura y, por ello, fue posible que apareciese allí el “Manifiesto del T.A.S.”³⁹, firmado por él y por José María de Quinto⁴⁰, y, dos meses más tarde, “El T.A.S. por última vez”⁴¹. Sastre y De Quinto se encuentran (1955) entre los firmantes de las “Conclusiones de Santander” (“Coloquios sobre problemas actuales del teatro en España”) y, en 1960, crean el Grupo de Teatro Realista⁴². Alfonso Paso y Alfonso Sastre han continuado escribiendo para el teatro con una evolución muy distinta, como es sabido, pero, en el caso de Sastre, en una línea acorde con aquellos lejanos principios.

Arte Nuevo no consiguió hacer realidad sus propósitos. Las dificultades con las que tropezó lo impidieron porque quizá sus planteamientos no eran en ese momento hacederos. Pero el grupo nos dejó el entusiasmo y la entrega juveniles, ciertas obras estimables que ellos mismos representaron y, lo que es más interesante, el ejemplo de que era posible y necesario trabajar de otro modo en el teatro⁴³.

³⁶ *Revista de Educación*, 1954, p. 173.

³⁷ Vid. FRANCISCO CAUDET, “*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora)*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109-126.

³⁸ Vid. ALFONSO SASTRE, *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1971, p. 145.

³⁹ Refiriéndose a *Arte Nuevo* escribió SASTRE en 1957: “Aquello, naturalmente, no era más que el principio. Tenían que suceder aún muchas cosas, y cada uno iría por su lado, y otros se quedarían en aquello y ya no saldrían de allí, o saldrían para otras ocupaciones, para otros géneros. Para mí, el gran momento diferenciador llegó con el hallazgo de que el público del teatro es siempre una cierta representación de la sociedad y de que el teatro tiene, en ese sentido, una gran capacidad de lucha. Tomé conciencia de mi responsabilidad y surgió, o trató de surgir, el Teatro de Agitación Social” (“El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, cit., p. 7).

⁴⁰ *La Hora*, 1 octubre 1950. Vid. también en el citado artículo de FRANCISCO CAUDET, pp. 122-125. Y en AA.VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 97-100.

⁴¹ *La Hora*, 10 diciembre 1950. Y en AA.VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 81-87.

⁴² Vid. AA.VV., *Alfonso Sastre. Teatro*, cit., pp. 101-106 y 115-123. También en LUCIANO GARCIA LORENZO, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, S.G.E.L., 1981, pp. 89-101.

⁴³ “La huella de «Arte Nuevo» continúa en pie. No sólo por su anticipación y ejemplo, o por esos nombres discutidos a veces, pero vigentes en la escena española, PASO —ya desaparecido— y SASTRE, sino también por los buenos actores, actrices y directores que hicieron allí sus primeras armas [...]. Como grupo, su originalidad consistió en reunir autores y experimentar la creación de jóvenes comediógrafos españoles, antes de ceder el escenario a ganapanes de las tablas o nombres extranjeros”, escribe MEDARDO FRAILE en su Introducción (pp. 18 y 19) a *Teatro español en un acto (1940-1952)*, Madrid, Cátedra, 1989, aparecido cuando este artículo se encontraba ya en imprenta. Entre las obras de *Arte Nuevo* selecciona MEDARDO FRAILE *Cargamento de sueños*, de ALFONSO SASTRE, y *El hermano*, del propio FRAILE.