

## **PERSPECTIVAS CRÍTICAS: HORIZONTES INFINITOS**

### **EL TEATRO NACIONAL Y EL TEATRO DE AGITACIÓN SOCIAL: DOS ENEMIGOS FRENTE A FRENTE**

VÍCTOR GARCÍA RUIZ  
*Universidad de Navarra*

Este estudio tiene como objetivo añadir un poco de contexto a la radicalización política y estética que experimentó Alfonso Sastre hacia 1950 y que ha examinado con cuidado y afecto Francisco Caudet en un trabajo de mediados de los años 80.<sup>1</sup> Caudet muestra cómo entre 1948 y 1950 Sastre pasa de una actitud de ruptura a otra de agitación. Al principio quiso sacudir el medio teatral a base de autores extranjeros y renovación estética en la línea de lo experimental; el instrumento fue el grupo Arte Nuevo, que ha historiado Mariano De Paco. Al final, Sastre decidió agitar no sólo la escena sino la entera sociedad española a base de repudiar el teatro extranjero y sobreponer los valores sociales a los estéticos. El grupo Arte Nuevo tuvo realidad sobre la escena, el proyectado "Teatro de Agitación Social" (TAS) jamás pasó de las páginas de un semanario universitario.

Veinte años después del estudio de Caudet estamos en condiciones, creo, de enriquecer nuestra perspectiva sobre aquella evolución, en tres aspectos concretamente: su relación con los

Teatros Nacionales, su relación con Falange Española y su saldo final en torno al “posibilismo”.

*Prehistoria. Arte Nuevo*

Arte Nuevo fue un grupo definido por Sastre como “una forma –quizá tumultuosa y confusa– de decir ‘no’ a lo que nos rodeaba” (Doménech 56). Sus enemigos declarados eran “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 postastracán y los espectáculos seudofolclóricos, por no contar las débiles supervivencias del teatro versificado (Marquina) y otras dolorosas pruebas de vacío” (Doménech 56-57).

Un artículo de *La Hora*, firmado por Juan Guerrero Zamora, hacía una exhibición de desplante juvenil:

Señor Benavente, ¿por qué no guarda esa manía de sofismar que ahora tiene y se retira?

Señor Pemán, ¿no sería mejor que se marchara a pasarse la vida entre aceitunas y vasos de amontillado?

Señor Dicenta, ¿no sabe que hoy ya no se cuentan cuentos de hadas, con filosofía de noria, rimados en pretérito imperfecto?<sup>2</sup>

Respetables señores, si no por otra razón, al menos por cortesía, ¿por qué no ceden el paso? (s.p.)

Por aquel entonces, Sastre cultivaba un teatro de corte existencialista cristiano, basado en la renovación formal aportada por el teatro norteamericano y servida en España por el teatro María Guerrero. Lo mismo o cosa parecida hacían sus compañeros de grupo teatral, desde Alfonso Paso a José Gordón, Medardo Fraile o José María Palacio, bien dentro de aquella línea existencial, bien aproximándose un tanto al humor de estirpe codornicesca que entonces resultaba tan novedoso. Años más tarde, Sastre se referirá a esta etapa de orientación vagamente vanguardista como la de “los frutos prohibidos” (“Teatro de vanguardia” 138).

*Los Teatros Nacionales y Alfonso Sastre*

Comento dos artículos publicados por Sastre en *La Hora* en mayo y noviembre del 50. El de mayo se refiere al teatro extranjero representado en España, el segundo a la misión de un Teatro nacional pero, como veremos, en realidad, las dos cosas son una y la misma. En el primero, “Jardiel Poncela con nosotros frente al teatro extranjero”, se dice:

[Se prefiere] el teatro extranjero al teatro español, y asimismo tanto unos como otros prefieren el teatro extranjero malo al teatro extranjero bueno. . . . En iel Teatro Español! hemos visto un feo folletín bueno para un teatro de tercer orden titulado *Luz de gas*; una comedia rosa titulada *Marea baja* de un tal Blackmore y, además, con el título *El tiempo dormido*, una comedia desconocida para cualquier espectador inglés –Levy, creo que se llama el autor; ¿quién será ese?– . . . Por si eso fuera poco, ahí está la aburrida, sosa y desangelada comedia de Priestley *Desde los tiempos de Adán*, acogida por la crítica con un coreado ¡Oh! de admiración, como todas las anteriores . . . Estamos dando al mundo el más triste espectáculo de papanatismo teatral.

El tono no se temple al analizar el María Guerrero:

[H]emos visto el estúpido melodrama *Las vírgenes de Wimpole Street*, el anticuado comedión de Bernstein *El secreto*, la endeble comedia humorística *Un espíritu burlesón* de Noel Coward (iostro genio!), la estrepitosamente mala comedia de Robert Morley *Eduardo, hijo mío*.

La solución, evidente para Sastre, es acudir a los autores españoles: “Si el teatro nacional hubiera trabajado así desde el principio –con campañas tozudamente españolas– a estas horas o hubiera tenido que cerrar o España contaría con unos cuantos dramaturgos de primera fila”. Sastre coloca tanto optimismo al amparo de un autor, anglófono visceral, al que no

le une absolutamente nada desde el punto de vista ideológico o estético: Enrique Jardiel Poncela.

Pasemos al segundo artículo, titulado “El Teatro Nacional como misión”. Afirma Sastre que

estamos asistiendo a un espectáculo deplorable de arbitrario derroche de tiempo y medios . . . esa línea general, esa orientación que a fin de cuentas es como la columna vertebral de toda tarea, no aparece en la operación de los teatros adinerados por el Estado . . . Un Teatro Nacional sin misión, entregado al libre pilotaje de unos “snobs” se convierte en un parásito del Estado . . .

Se pregunta a continuación si los directores de los teatros Español y María Guerrero pretenden expulsar al pueblo del espectáculo teatral, contribuir al establecimiento de un teatro puramente artístico, extinguir para siempre el fuego sagrado del drama. En conclusión: “la revolución está enteramente por hacer . . . el teatro Nacional (ique fue en un principio Teatro Nacional de la Falange!) es un círculo de estar acomodados [sic]. Este no es el teatro que corresponde a un Estado social sino una alegre diversión de zánganos”. El tono, grueso y algo exaltado, no era raro en las publicaciones del entorno falangista; quizá consciente de ello, el autor había advertido: “Conste, antes de continuar, que pretendo ser comprensivo; que no enjuicio desde una posición cerrada, intransigente”. Y remata con esta aclaración desconcertante: “Dejo aquí estas notas sin afán polémico”.

En un largo pasaje se ocupa de los dos montajes de Dalí sobre el *Tenorio* en 1949 y 1950, que fueron dos montajes distintos, aunque en la misma línea estética, no un mismo montaje repetido dos años. Pero desde la posición de Sastre esta precisión resulta ociosa:

Se gastan esfuerzos y medios de trabajo en “nuevos montajes” del *Tenorio* de Zorrilla, como si no hubiese nada importante que hacer en un teatro a estas alturas, como si un Teatro Nacional pudiera dedicarse a juegos puramente estéticos (Un Teatro Nacional de un Estado

“eminentemente social”) . . . Yo creo que tomarle el pelo a Zorrilla un año puede tener una justificación ética y estética . . . Lo que no comprendo es que un hombre inteligente como Luis Escobar se haya avenido a repetir el juego. Esta repetición del juego nos indica una vez más la ausencia de un sentido de Teatro Nacional . . . El juego repetido indica el simple deseo de divertirse . . . sirviendo a un sector del público mínimo y discuditor.

No le falta razón a Sastre cuando hace notar el poco mordiente de aquellos textos extranjeros, pero no tiene en cuenta varios aspectos. Primero: que en todo tiempo y lugar el teatro extranjero genera quejas de los autores nacionales. Segundo: ese teatro burgués e inglés era un trasplante del “West End” londinense. El teatro más inquieto, el de un Sartre, por ejemplo, se representaba en teatros minoritarios de ciudades europeas como París o Berlín, poseedoras de unos sólidos circuitos de los que Madrid no podía gozar ni en sueños.

Tercero y más importante, que es donde Sastre pierde el norte por completo: la gran aportación de los Teatros Nacionales en esos años 1945-50 no fue textual sino visual. Claro que los Nacionales tienen una línea; lo que pasa es que la línea de los Nacionales no es la que le gustaría a Sastre. ¿Por qué triunfaron obras de autores que hoy nadie recuerda? Porque permitieron hacer espléndidos montajes a gentes como Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, Víctor Cortezo, Vicente Viudes, Sigfrido Burmann o Emilio Burgos y, en especial, a Salvador Dalí, cuyos polémicos “Tenorios” son el primer ejemplo en nuestro país del concepto de “interpretación escénica” en unos años en que el mismo y elemental concepto de “dirección escénica” todavía era una novedad que estaba abriéndose paso y no estaba del todo asentada. Así de mal andábamos.

Después del análisis de Caudet, ha habido una aportación fundamental para el estudio del teatro de posguerra: el estudio sistemático de los Teatros Nacionales, dirigido por Andrés Peláez en dos volúmenes imprescindibles. Una de las conclusiones de estos trabajos es que a pesar de las muchas limitaciones políticas y económicas, los Nacionales constituyeron un

enorme factor de modernización de la escena española, en especial, en los años 40, por paradójico que pueda resultar. Hoy se acepta normalmente que gracias a los Nacionales comenzó a haber en España dirección escénica en el sentido pleno y montajes que en su momento resultaron memorables.

Sastre, sin embargo, decidió situarse en unos estrechos márgenes de reflexión crítica e ideológica que le hacían incapaz de aceptar que el avance en lo estético fuera avance en absoluto. Es más, quizá Sastre percibió que precisamente esa línea de mejoramiento que podríamos denominar "reformista" era la más peligrosa para sus posiciones de fondo revolucionario. En realidad, a Sastre le convenía que el teatro español no levantara cabeza en ningún sentido porque de esa manera sus tesis cobrarían evidencia y protagonismo. En cambio, una lenta y paulatina mejora de la calidad técnica del teatro hacía débiles sus argumentos, sobre todo ante el público más sensible. Lo peor que podía ocurrir era que se consolidara en España un buen "teatro burgués".

Sastre reclamaba "campañas tozudamente españolas". Justamente la temporada 49-50 ocurrió lo que no pasaba en muchos años: surgieron tres autores españoles nuevos, los tres en los Teatros Nacionales. El más importante, claro, es Buero Vallejo y su *Historia de una escalera* (Teatro Español, 14/10/49), premio Lope de Vega del año anterior. Los otros dos son José López Rubio con sus *Celos del aire* (25/1/50), que fue un éxito de público aún mayor, en el mismo Teatro Español (119 días en cartel), que el de Buero, y Víctor Ruiz Iriarte con su *Landó de seis caballos* (María Guerrero, 26/5/50), comedias de orientación bien distinta. Se dio, además, un hito clave en la dirección de escena española: el Tenorio de Dalí (María Guerrero, 1/11/49). Es decir, que precisamente el final de 1949 y comienzo del 50 no fueron especialmente malos para el teatro español, ni en la escritura ni en la dirección.

No es de extrañar que Ruiz Iriarte y López Rubio se presenten como enemigos del teatro trágico y social que reclama Sastre; tampoco extraña su desdén por el montaje daliniano. Lo curioso y hasta sospechoso es que ni siquiera citara el enorme impacto que produjo el estreno de *Historia de una escalera* en un teatro nacional.

*Una conexión inesperada: Falange Española*

Es bien sabido que *La Hora*, como semanario del Sindicato Estudiantes Universitarios estaba exento de censura y permitía, por tanto, una amplitud de expresión mayor pues se suponía que sus gentes “eran de fiar”, lo cual generaba no pocas paradojas y extrañezas. Una de ellas, al menos desde la perspectiva actual, es un sintomático artículo de José María de Quinto titulado “Coincidencia del TAS con la Falange del 35”. De Quinto se confiesa “mudo de asombro ante el hallazgo”, en un número de abril del 35 de la revista falangista *Haz*, de un artículo donde “se nos da a conocer el pensamiento de la juventud falangista de entonces . . . frente al teatro ñoño y blandengue que también se hacía por esos tan pisoteados escenarios españoles”. Según resume de Quinto ese pensamiento incluía en 1935 la existencia de “un Teatro Político: de masas, no de diputados. Y un Teatro Social: no de niños peras sino de individuos que sufren las angustias de esta humanidad”; también que “el Teatro es un arte social y es preciso devolverle esas cualidades”. La conclusión se impone fácilmente. Dice de Quinto: “He aquí cómo el TAS sin saberlo ha venido a coincidir con una vieja aspiración falangista que ahora va a llevar a la práctica: imponer en los escenarios españoles el drama social [...] El TAS . . . se complace y celebra de todo corazón haber encontrado una exacta correspondencia, un apoyo ideológico en la doctrina falangista”. Con la pugnacidad propia de los inquietos muchachos de SEU –y que hemos visto más arriba en la pluma de Sastre– remata así: “ganaremos la partida, se desmoronarán ante nosotros los muros de cartón del tinglado de esa vieja e hipócrita farsa que debe perecer necesariamente”.

No sé hasta qué punto llega la vinculación falangista del propio De Quinto en los años 40. Sé que aceptó un curioso reto en 1946: el de replicar “a la española– de un modo diametralmente opuesto” (p. i) a la versión del drama de Thornton Wilder *Nuestra ciudad*, estrenado en el María Guerrero (29/12/44). En colaboración con Francisco Azorín, decidí escribir un “Momento rural” titulado *Nuestro pueblo: contes-tación a “Nuestra ciudad”*. La idea la explica el LOCUTOR, vestido “a la usanza de los labriegos castellanos”: “hablar de

un pueblo también; que él fuese el protagonista; de uno de esos pueblos españoles tan polimorfos, tan alegres, tan viejos, tan católicos". Y que "desde el prólogo al último acto alient[e] una profunda e inigualable poesía" (3).

El resultado es una visión costumbrista –a medio camino entre *Bienvenido Mister Marshall* y un sainete rural– de una sociedad fundamentalmente armónica donde hasta los mendigos siguen devotamente la Misa. La angustia e intensidad cristianas de la obra original se pierde en dos vías muertas: el conflictillo amoroso entre los hijos de las dos familias ricas y enfrentadas; y el mundo de los muertos, que si en Wilder nos emocionaba en un inolvidable segundo acto, aquí queda reducido a una apresurada lección de aire nacionalista:

[Los muertos sí hablan,] con una voz especial que contesta a nuestro recuerdo y a nuestras oraciones. Es un hilo invisible y misterioso que une costumbres y se llama tradición. (19)

Quizá no recordaba De Quinto que entre el artículo de *Haz* y el TAS hubo un camarada falangista llamado Felipe Lluçh (1906-41) que se entregó a esos mismos ideales en los años 1939-40. Entre otras cosas Lluçh publicó, anónimamente, en la revista *Tajo* una serie de artículos ante los que De Quinto también se hubiera sentido "mudo de asombro". Aunque el peso mayor en la mente de Lluçh eran los clásicos áureos, en tales artículos se leen cosas como las siguientes:

Creemos en un teatro para el público, no en un "teatro de público". En un teatro para las masas populares, no en un "teatro de masas"; ni en un "teatro de arte", sino en el arte del teatro. Creemos en un teatro que sea, como el del Siglo de Oro, "una escena para todos", según lo define Pfandl. Un teatro vital, sin el sentimentalismo orgánico que rechaza Pirandello. Un teatro poético, sin intromisiones de lo culto y cerebral, contrarias a su esencia. Creemos en un verdadero teatro nacional, que no es, precisamente, un simple teatro indígena. ("El teatro español")



Un teatro religioso y popular –un verdadero teatro– será, además, naturalmente, político. No un teatro banderizo, es decir, de bando o parcialidad, no un teatro faccionario o de partido, sino un teatro que sea –para ser popular y religioso– expresión exacta del espíritu político, de la misión histórica, de la vida misma de la nación de cuya vida es reflejo. Porque si el teatro religioso y popular se nutre, como hemos visto, de la vida y de la muerte de todo un pueblo –de la vida, que es su “ser”; de su “trascender”, que es la muerte; la muerte que, así, os [da] más vida, la perdurable, la verdadera vida– en ese teatro se hará patente y clara la oscura y oculta fuerza que impele a dicho pueblo a ser lo que es y no otra cosa; es decir, su constante histórica, su misión universal, su destino como pueblo. Por lo tanto, su “política”; su auténtica y eterna política nacional.

. . . Hablar, pues, de un “teatro político” –independiente y exclusivamente político– es ignorancia o malicia. Ignorancia de lo que es el teatro, o malicia del que persigue una política independiente; es decir, antinacional. Porque si la política –la política nacional– es consustancial al teatro –al teatro nacional– no hace falta pregonarla y encarecerla; en él vive naturalmente, como el aroma en la rosa. Y si se pregona y encarece como algo excepcional, es que el aroma es falso, advenedizo, extraño. Y, por consiguiente, espúreo. Ni Esquilo ni Calderón tuvieron que decir –quizá ni lo supieran, y en ello, precisamente, estriba la gran virtud política, nacional, de su teatro– que *Los Persas* y *La cisma de Ingalaterra* eran teatro político, Piscator, sí; lo dijo y lo publicó a los cuatro vientos... Y hubo de ser expulsado de Alemania cuando Alemania volvió a su ser (“El teatro político”)

Esta que he llamado “conexión inesperada”, en realidad no lo es tanto. La evolución ideológica de Sastre y De Quinto apoya la tesis de Jordi Gracia según la cual el entorno de Falange fue convirtiéndose en un burladero para un variada gama de inconformistas con los rumbos del franquismo. En lo político, la insatisfacción derivó en “solcialdemocracia” y después en la

misma posibilidad de una Transición pacífica, tras la muerte de Franco. Su libro de 2004, en el que aplica esta visión a la problemática supervivencia de la “razón” liberal, intenta desatar el complicado oximoron de una “falange liberal”, una más de la paradojas del franquismo y probablemente la más estridente.

### *El fracaso del TAS*

Vengamos ya al por qué del fracaso del TAS. Sastre ha contado (“El TAS por última vez”) las gestiones infructuosas que hicieron para lograr la autorización de *Mutilado* (*Hinckmann*, 1923), el drama expresionista, antibelicista y proletario de Ernst Toller, y *Huelga* (*Strife*, 1909), uno de los dramas reformistas del novelista y dramaturgo inglés John Galsworthy, premio Nobel de 1932. Como consecuencia,

[1]la total desautorización de las dos obras citadas ciega de un modo definitivo todas posibilidad de cumplimiento del TAS con arreglo a la esencia de su manifiesto en uno de cuyos puntos –el 10– afirmábamos: “El TAS aparece con la mayor concentración de teatro político y social que ha habido hasta la fecha, y trata de contrastar las más opuestas tendencias sociales y políticas”. Para añadir en el punto 11: “Así, el material sobre el que va a trabajar el TAS procede de los más diversos ángulos ideológicos”. A la vista del informe de censura, los firmantes del Manifiesto hemos tomado la decisión de declarar definitivamente acabado –mejor dicho, abortado– ese gran movimiento teatral que hemos tratado de promover y para el que contábamos con la entusiasta adhesión de grandes sectores de juventud, españoles y extranjeros, de las más diversas ideologías y posturas. (81-82)

Este final del texto resuena a hueco, por no decir pueril. Uno se pregunta: si tanto se insiste en que “el gran movimiento” incluye “las más diversas ideologías y posturas” ¿por qué empeñarse luego en dar a conocer obras de sólo una de ellas? También se pregunta uno: el Manifiesto incluye un repertorio

de más de veinte obras. La censura les prohíbe dos de ellas y Sastre y De Quinto afirman que "La total desautorización de las dos obras ciega de un modo *definitivo toda posibilidad* de cumplimiento del TAS". Tampoco veo por qué. No se cegaba *toda* posibilidad; se cegaban dos y les quedaban más de veinte posibilidades, que no intentaron. Ruiz Ramón (387) sospecha que el Manifiesto se escribió "con intención de no realizarlo" o "sólo como un acto de protesta y de presencia", en lo cual Caudet encuentra "una falta de comprensión" (158, nota 19)–. Medardo Fraile ha escrito recientemente, en carta personal al autor de estas líneas:

El TAS no pasó de ser un proyecto siempre dudoso . . . la mayoría de las obras que se anunciaban en él no estaban escritas. La mía, *Dios en todas partes*, no lo estaba y no pasó de ser una idea o esbozo en la que ni siquiera tuve la oportunidad de pensar demasiado . . . Independientemente del obstáculo de la censura, su teatro [el de Sastre] no acababa de convencer a nadie.

A cincuenta años de distancia, a mí me parece que el fracaso del TAS es la primera muestra de la actitud imposibilista de Alfonso Sastre, que diez años más tarde se hará emblemática en la polémica del "posibilismo". En 1950 Sastre acababa de experimentar una conversión político-ideológica con el

descubrimiento paulatino de lo que realmente había sucedido durante la guerra española . . . a pesar del falseamiento ideológico que se vivía en mi casa (mi madre pensaba de otra manera pero tenía poca voz ante la autoridad de mi padre) [yo lo expresaba] en términos como estos: "ha sido una guerra entre los ricos y los pobres, y la ganaron los ricos". ("Notas..." 33-34)

La mejor respuesta a la inflexibilidad ideológica de Sastre es la obra de Buero, hombre con las mismas convicciones intelectuales e ideológicas –también miembro del Partido Comunista–, pero dotado por fortuna con mucha más sensatez, madurez y sentido práctico que Sastre. Por eso Buero acudía a

concursos teatrales para jóvenes y noveles como el Lope de Vega o el Amigos de los Hermanos Álvarez Quintero, y no desdeñaba acercarse a los estrenos de don Jacinto Benavente para saludarle y charlar amistosamente con él. No parece que estas fueran tácticas para compensar o envolver un pasado carcelario. Sencillamente, Buero quería hacer teatro por encima de todo, y lo hizo. Sastre quiso, por encima de todo, hacer la revolución, y no la hizo.

A cincuenta años de distancia, parece claro que Buero tenía razón. A mi juicio, Sastre queda como un hombre de gran corazón y admirable entrega a un compromiso en pro del arte como transformador de un mundo injusto. Pero su obra se ha resentido; tanto su obra teórica como su teatro. En conjunto, sus escritos sobre teatro destacan por su pasión pero no por su claridad ni por su rigor. En cuanto a su teatro, me consta que a compañeros de generación como Medardo Fraile o Carmen Martín Gaité, su buen amigo Alfonso Sastre les aburría con un teatro que juzgaban mal dialogado, pesado y falso (según carta privada de Medardo Fraile, fechada en Glasgow, 22 de diciembre de 2003). Yo no soy tan duro: a mí Sastre me parece capaz –aunque no siempre lo consigue– de hacer un teatro sólido, bien construido y desafiante, pero lamento que su dogmatismo haya hecho de él un pésimo estratega en la lucha intelectual y política durante el franquismo. El saldo final es descorazonador: una visión estrecha y obsoleta del arte, y una obra teatral cuya escasa presencia ante el público ha contribuido poco a renovar la escena española, a diferencia de la de Buero.

#### NOTAS

1. Una versión de este trabajo se presentó en el XV Congreso Internacional de Hispanistas (Monterrey, Méjico, julio 2004).
2. Se refiere a Joaquín Dicenta (1893-1967) que estrenó *Cuento de cuentos. Burlería en un prólogo y nueve cuentos en verso* en el teatro Fuencarral (7/2/47) con personajes como la Reina Maab, el Peregrino, Miau, Rorró, Fufú y otros humanos y animales, en un remoto tono muy modernista de paz campesina. Para noticias sobre Dicenta, ver Pérez-Rasilla.

## OBRAS CITADAS

- Azorín, Francico, y José María de Quinto. *Nuestro pueblo: contestación a "Nuestra ciudad"*. Madrid: Imprenta Progreso, 1946.
- Caudet, Francisco. "La Hora (1948-50) y la renovación del teatro español de posguerra". *Alfonso Sastre*. Ed. Mariano de Paco. Murcia: Universidad, 1993. 141-60.
- Doménech, Ricardo. "Entrevista con Alfonso Sastre". Alfonso Sastre. *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 1964. 56-62.
- Gracia, Jordi. *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*. Antología. Barcelona: PPU, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1960)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- \_\_\_\_\_. "La estética social, Falange y el SEU". *Cuadernos Hispanoamericanos* 56 (1997): 75-95.
- \_\_\_\_\_. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Guerrero Zamora, Juan. "Frente Teatral". *La Hora* (19-XI-48): s.p. [LLuch Garín, Felipe]. "El teatro español". *Tajo* 5 (29-vi 1940): 18.
- \_\_\_\_\_. "El teatro nacional". *Tajo* 9 (27-vii 1940): 14.
- \_\_\_\_\_. "El teatro político". *Tajo* 8 (20-vii 1940): 15.
- \_\_\_\_\_. "El teatro popular". *Tajo* 6 (6-vii 1940): 14.
- \_\_\_\_\_. "El teatro religioso". *Tajo* 7 (13-vii 1940): 14.
- Paco, Mariano De. "El grupo Arte Nuevo y el teatro español de posguerra". *Estudios Románicos (Homenaje al Profesor Luis Rubio.1)* 5 (1987-88-89): 1065-78.
- Peláez, Andrés, ed. *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*. Vol. 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*. Vol. 2. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, 1995.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. "Estudio Preliminar". *Premios Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2004. 13-130.
- Quinto, José María de. "Coincidencia del TAS con la Falange del 35". *La Hora* 64 (8 de octubre de 1950): s.p.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Sastre, Alfonso. "Jardiel Poncela con nosotros". *La Hora* 55 (mayo 1950): s.p.

- \_\_\_\_\_. "El Teatro Nacional como misión". *La Hora* 69 (nov. 1950): s.p.
- \_\_\_\_\_. "El TAS por última vez". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 1964. 81-87.
- \_\_\_\_\_. "Teatro de vanguardia, regreso al realismo y experiencia épica". *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Madrid: Taurus, 1964. 137-40.
- \_\_\_\_\_. "Notas para una sonata en mi (menor)". *Alfonso Sastre*. Ed. Mariano de Paco. Murcia: Universidad, 1993. 29-46.