



*SILENCIO, ESTRENAMOS: EL GRAN TEATRO DEL MUNDO  
BAJO EL ESPÍRITU DEL 12 DE FEBRERO*

*SILENCIO, ESTRENAMOS: THE GREAT THEATRE OF THE  
WORLD IN THE SPIRIT OF FEBRUARY 12*

**Emeterio Diez Puertas**

Universidad Camilo José Cela

([ediez@ucjc.edu](mailto:ediez@ucjc.edu))

<https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.53.11

ISSN 2444-3948

**Resumen:** En 1974, el ministro de Información y Turismo, Pío Cabanillas, llama a Adolfo Marsillach para que vuelva a TVE, de donde había sido expulsado en 1966. Quiere que escriba, dirija e interprete una nueva serie de televisión. Se trata de que su regreso y la serie sean una declaración de lo que significa el espíritu del 12 febrero. Así se llama a la promesa de apertura del régimen que el presidente de Gobierno, Arias Navarro, realiza ese día en las Cortes. Marsillach rueda una serie posibilista en el contenido y marxista en la forma que llama *Silencio, estrenamos*. En ella: 1) hace una anatomía del teatro en el tardofranquismo que tendrá su incidencia en la huelga de los actores de febrero de 1975; 2) adopta una poética brechtiana llena de didactismo democrático; y 3) realiza una autocrítica de cómo la propia serie se ha rodado y de cómo se ha recibido por parte de espectadores y críticos de todas las tendencias: inmovilistas, opusdeístas, reformadores, rupturistas... Este contenido metaficcional, dramaturgico y metaserial hace de *Silencio, estrenamos* un

programa insólito y un texto ejemplar para narrar la reforma imposible, en aquella coyuntura, del teatro y de ese gran teatro del mundo que es el régimen.

**Palabras clave:** *Silencio, estrenamos*; Adolfo Marsillach; franquismo; espíritu del 12 de febrero; TVE; teatro

**Abstract:** In 1974, the Minister of Information and Tourism, Pío Cabanillas, calls Adolfo Marsillach to return to TVE, where he was expelled in 1966. He wants him to write, direct and perform in a new television series. The idea is that his return and the series will be a statement of what the Spirit of February 12 means. It is the name given to the promise to open up the regime that the president of the government, Arias Navarro, makes on that day in the Cortes. Marsillach shot a series that was both possibilist in content and Marxist in form, which he called *Silencio, estrenamos*. In the series: 1) He makes an anatomy of theatre in the late Francoist period that will have an impact on the actors' strike of February 1975; 2) he adopts a Brechtian poetics full of democratic didacticism; and 3) he makes a self-criticism of how the series itself has been filmed and how spectators and critics of all tendencies have received it: immobilists, opusdeists, reformers, rupturists... This metafictional, dramaturgical and meta-serial content makes *Silencio, estrenamos* an unusual programme and an exemplary text to narrate the impossible reform, at that juncture, of the theatre and of the Great Theatre of the World that is the regime.

**Keywords:** *Silencio, estrenamos*; Adolfo Marsillach; Francoist; the Spirit of February 12; TVE; theatre

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El Tardofranquismo. 2.1. El espíritu del 12 de febrero. 2.2. La crisis del teatro. 3. Una anatomía crítica del teatro. 4. La profesión: las polémicas. 5. El público: una serie cismática. 5.1. Una emisión caótica. 5.2. La censura sin fin. 5.3. La estética brechtiana. 5.4. El antilenguaje. 6. La crítica: el emblema de la apertura. 7. La huelga de los actores. 8. Conclusiones. 9. Referencias.

EMETERIO DIEZ PUERTAS desarrolla su investigación académica en el campo de la Narrativa Audiovisual, la Historia de los Medios y los Estudios de Género. Ha publicado sobre estos temas una docena de libros y más de ochenta artículos. Entre sus libros están: *Cine y comunicación política en Iberoamérica* (Barcelona, UOC, 2018), *El sueño del cine hispano* (Madrid, Síntesis, 2017), *Cronotopos audiovisuales Iberoamericanos* (Madrid, Síntesis, 2016), *Golpe a la Transición. El secuestro de «El crimen de Cuenca»*, (Barcelona, Laertes, 2012), *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos 2003), *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Premio Film Historia a la mejor investigación sobre cine español del año 2002 (Barcelona Laertes, 2002) e *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)* (Valencia, FilMOTECA de Valencia, 2001).

## I. INTRODUCCIÓN

En 1973 Manuel Vázquez Montalbán publica *El libro gris de televisión española*. Es un estudio marxista en la línea de la escuela de Frankfurt y su teoría de la comunicación de masas. Vázquez Montalbán viene a decir que la televisión es un instrumento del poder burgués para poner a las masas «al servicio de la no-verdad» (pág. 13). El poder hipnótico de las imágenes, añade, convierte a la audiencia en «borregos» que se dejan llevar al matadero. Ante la muerte cada vez más próxima de Franco, vaticinaba: «los brujos de la política y la cultura oficial establecida (es la única brujería que me parece denunciabile) intentarán arreglar las cosas con la pócima de los diarios y la varita mágica de la televisión. Pero tal vez sea inútil» (pág. 18).

La respuesta a este vaticinio la da años después Jesús García Jiménez en su estudio *Radiotelevisión y política cultural en el Franquismo* (1980). Implícitamente, Vázquez Montalbán estaba aludiendo al debate sobre si TVE iba a ser un agente de reforma o de inmovilismo en el proceso de cambio del franquismo al juancarlismo. García Jiménez da la razón a Vázquez Montalbán. La apertura que desde enero de 1974 encabeza Pío Cabanillas, Ministro de Información y Turismo, es inútil, pues es destituido a los diez meses. Cabanillas fracasa como antes habían fracasado las aperturas de Joaquín Ruiz-Giménez (1951-1956) y Manuel Fraga (1962-1969). Los tres serían «brujos de la política y la cultura oficial establecida». Pero lo que no vaticina Vázquez Montalbán es que los sectores inmovilistas también fracasarán. Además, después de 1975, muchos de los políticos ligados a esas tres aperturas consiguen el poder y la programación de TVE sustituye los principios del Movimiento por la Constitución de 1978, aunque (por continuar con su metáfora) sin que el partido en el poder deje de ser el «brujo» de turno.

Pues bien, refiriéndose a la gestión de Cabanillas, García Jiménez señala que el ministro pretende que el régimen debe dejar de adoctrinar a los españoles desde la pequeña pantalla. Es preciso que TVE y los españoles de la calle se escuchen mutuamente y se abra una especie de diálogo sobre hacia dónde debe ir el país en costumbres, educación, trabajo, política, etc. (pág. 580). Y señala que la producción y emisión de la serie *Silencio, estrenamos* (TVE, 1974) es parte de esta operación (págs. 594 y 597). *Silencio, estrenamos*, de la que ahora se cumplen 50 años, fue una comedia dramática original de 16 capítulos de 30 minutos sobre el



Ilustración 1. Marsillach posa para *Teleprograma* (Foto: Martínez Parra).

1974, pp. 16 y 17). Es decir, lo que ya en su momento señalaba la prensa es trasladado a la Historia por los estudios sobre la televisión en España que abordan este periodo (Díaz, 1995; Palacios 2001 y 2012; Morales, 2006; Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006; Diez Puertas, 2006; Canós Cerdá, 2015). Pero, a pesar de ser un hito histórico, no existe un estudio en profundidad de la serie. Manuel Palacio, el más consciente de su importancia, dedica a la serie un par de páginas en *La televisión durante la Transición española*. Aunque dice de ella cosas tan elogiosas como que su capítulo 4 es «el mayor alegato que se haya realizado nunca sobre la censura en España» (con permiso, señala, de *Historia de la frivolidad*, 1967). Es más, añade, constituye una serie «de visión obligada en las escuelas de teatro y para los debates sobre el ejercicio de la libertad de expresión en el tardofranquismo» (2012, págs. 29-30).

El objeto de este artículo es llenar esta laguna. Estudiar la producción y recepción de *Silencio, estrenamos* para averiguar hasta qué punto la tercera apertura tuvo repercusión en la pequeña pantalla. Nuestra hipótesis es que, como ya hizo en *¡Silencio, se rueda!* (TVE, 1961-1962), Marsillach se propone tres cosas y espera dos consecuencias:

mundo del teatro, escrita, dirigida e interpretada por Adolfo Marsillach y con realización de Pilar Miró.

En realidad, ya en el momento de su emisión, la prensa relaciona la serie con «el espíritu del 12 de febrero», denominación que se da a esta tercera apertura. Por ejemplo, en declaraciones a *Nuevo Diario*, Chicho Ibáñez Serrador, Director de Programas de TVE, fija como «Día D» de la apertura en televisión el 15 de abril de 1974, lunes de Resurrección. Y señala que «la primera piedra que hemos puesto es el retorno de Adolfo Marsillach» quien «se reincorpora con plenos poderes» y dándole «todos los medios que necesita para hacer lo que quiere» (1-2-

1. Metaficción. Quiere hacer una anatomía crítica del teatro en la España tardofranquista. Por anatomía debemos entender la descripción de la estructura del teatro, es decir, los textos, la financiación, los concursos literarios, las salas, los ensayos, la clac, los estrenistas, la prensa, etc.
2. Dramaturgia abierta. Quiere dar a la serie una estética marxista, brechtiana, que le permita romper eso que Vázquez Montalbán llama la hipnosis, lo cual consigue sin problemas, pues el régimen cree que la forma es inocua mientras se controle el contenido. Es decir...
3. Metaserie. Marsillach quiere acoplarse al espíritu del 12 de febrero, pero forzando sus límites. Ahora bien, para evitar los cortes de la censura, las protestas de los profesionales del teatro, las quejas de los espectadores y (esto le importa mucho menos) las críticas de la prensa inmovilista, da a la serie un carácter críptico que le resta audiencia, aunque no impide que tenga impacto social.
4. El teatro. En efecto, Marsillach quiere que los profesionales de la escena tomen conciencia de que, en la crisis que sufre el teatro, ellos son parte del problema y no es casualidad que poco después tenga lugar la huelga de actores de febrero de 1975.
5. El gran teatro del mundo. Aunque, en realidad, lo que Marsillach sostiene es que los males del teatro son los mismos males del país y es el inmovilismo lo que impide acabar tanto con las cosas insólitas y absurdas del teatro como con lo que, desde una mirada europea, son las cosas insólitas y absurdas de España. En definitiva, está el teatro y está *El gran teatro del mundo*, en expresión de Calderón de la Barca.

Para defender estas hipótesis, interpretaremos la serie desde la historiografía y la teoría literaria a través de referencias y conceptos como tardofranquismo y apertura (De Esteban y López Guerra, 1977; Sinova, 1984; Tusell, 2003; De Riquer, 2015; Suárez Fernández, 2007; Pinilla García, 2023), posibilismo e imposibilismo (Sastre, 1960 y 1965; Buero Vallejo, 1960), dramaturgia abierta (Brecht, 1957; Pavis, 1998), antilengua (Halliday, 1976) y metaficción (Hutcheon, 1984; Camarero, 2004). El análisis, se realiza a partir de la serie, que se encuentra en la página web de RTVE (<https://www.rtve.es/play/videos/silencio-estrenamos/>),

de los guiones y cartas, que se conservan en el Museo Nacional de Teatro (MNT), y de la recepción crítica de la serie en medios como, entre otros, *ABC*, *La Vanguardia Española*, *Nuevo Diario*, *Hoja del lunes*, *Diario de Burgos*, *Baleares*, *Tele Radio*, *Tele Pueblo* o *Teleprograma*.

## 2. EL TARDOFRANQUISMO

El 31 de diciembre de 1973, tras la muerte de Carrero Blanco, Carlos Arias Navarro es nombrado por Francisco Franco presidente del Gobierno. El 12 de febrero de 1974 presenta en las Cortes su nuevo gabinete y un proyecto aperturista en el sentido de que pretende dar cabida a la oposición antifranquista moderada, hacer que el Sindicato Vertical esté más cerca de los intereses de sus trabajadores, admitir una forma limitada de derecho a la huelga, elección de alcaldes, etc. La prensa llama a este cambio «El espíritu del 12 de febrero». Sin embargo, la reforma topa, por un lado, con la oposición de los inmovilistas o el «búnker». Está formado por sectores del ejército, la Iglesia, Falange Española... Quieren prolongar el régimen tras la muerte de Franco. Por otro lado, se opone a la apertura sectores antifranquistas muy diversos y hasta enfrentados entre sí, pues, junto a partidos clandestinos como el PCE, el PSOE o el Partido Carlista, hay grupos terroristas como FRAP y ETA. Son los rupturistas. Hay que recordar que, a diferencia de la primera y segunda apertura, esta está marcada por la grave enfermedad del dictador y, digamos, su muerte anunciada. Mientras se emite la serie, entre el 19 de julio y el 2 de septiembre de 1974, Franco ingresa en estado crítico en el hospital y delega los poderes en Juan Carlos de Borbón. Esta circunstancia hace que todos se pregunten: ¿Después de Franco qué? ¿Es posible un Franquismo sin Franco?

### 2.1. El espíritu del 12 de febrero

Arias Navarro nombra a Pío Cabanillas responsable de Información y Turismo. El nuevo ministro quiere traducir la apertura en, por ejemplo, una mayor libertad de prensa y una mayor pluralidad de contenidos en el teatro, el cine, la radio y la televisión. Además TVE debe ser un pilar en el cambio que se propone el gobierno. Hay que recordar que, en



Ilustración 2. Chico Ibáñez Serrador  
«pesca» para la tercera apertura a  
Marsillach. Fuente: *Tele Radio*

1974, España tiene 35 millones de habitantes y el número de receptores de televisión es de alrededor de 4 millones. Esto es, el público de un programa podría superar los 15 millones de espectadores.

Para configurar una programación acorde con el espíritu del 12 de febrero, Pío Cabanillas llama a Adolfo Marsillach y le ofrece volver a trabajar en TVE. Decimos «volver» porque Marsillach había sido una estrella de la pequeña pantalla gracias a las series que había rodado entre 1961 y 1966, durante la segunda apertura política. Nos referimos a *¡Silencio, se rueda!*, *Silencio... ¡Vivimos!* (1962), *Fernández punto y coma* (1963-1964) y *Habitación 508* (1966). Todas ellas se caracteriza-

ban por recurrir a una risa seria, una forma brechtiana y un contenido posibilista. Sin embargo, en 1966, Marsillach viaja a la Cuba comunista y hace unas declaraciones a su prensa contra la censura. A su regreso, Adolfo Suárez le expulsa de TVE y Marsillach pasa a formar parte de la «lista negra», es decir, de aquellas personas vetadas para trabajar en Prado del Rey. A continuación, influido por el Living Theatre, Marsillach alcanza un gran éxito con el estreno de dos montajes teatrales que sorprenden por su innovación y compromiso político. Son *Marat-Sade* (1968) y *El Tartufo* (1969). Ambos terminan siendo prohibidos por su incitación a la revolución y por su ataque al Opus Dei, respectivamente. Toda esta trayectoria había creado la siguiente imagen de Marsillach:

A Adolfo Marsillach se le discute y se le ha discutido mucho. Es natural. Recordemos la frase cervantina: «¿Ladran?; luego cabalgamos...». Hombre de teatro fundamentalmente, ha seguido su vocación no precisamente por un camino de rosas. Su vida artística está plagada de contrariedades y de... zancadillas; pero él no se ha dejado seducir cambiando de rumbo para seguir el camino fácil de la concesión ni de la

adulación porque es un hombre que ha sido, es y será siempre, fiel a sí mismo y a sus principios. Y esto, a veces, no se perdona. (*Baleares*, 17-2-1974, pág. 42),

Pues bien, Marsillach quiere volver a TVE porque la televisión le permite hacer las tres cosas que más le gustan: escribir, dirigir e interpretar. Pero: «Tengo conciencia de que he sido el progre del que tiraba el gobierno cuando quería dárselas de aperturista» (en Díaz, 1995, pág. 239). Marsillach le dice a Pío Cabanillas que se lo quiere pensar:

— No lo piense. Mire, Marsillach, hágase a la idea: en este país hay unas cuatrocientas veinticinco personas que realmente trabajan. Usted es una de ellas y le ha tocado.

Apretó el timbre, se abrió la puerta y apareció Juan José Rosón, recién nombrado director de la televisión aperturista. Me dio un abrazo y se ofreció «para lo que quisiera». (Marsillach, 1998, pág. 352)

En aquel momento, Marsillach se declara un hombre de izquierdas que, al mismo tiempo, trabaja dentro del régimen, ya sea en sus teatros oficiales o en su televisión. Colabora con aperturistas y antifranquistas sin militar en sus partidos y aceptando las contradicciones que ello pueda suponer. En aquel momento, el PCE y Comisiones Obreras son las opciones militantes preferidas de los trabajadores del espectáculo antifranquistas y la mayoría de sus miembros rechazan el aperturismo. Ramón Tamames, entonces uno de los líderes de PCE, dice:

La actitud de los aperturistas, si se analiza en profundidad, no se hallaba tan alejada de los integristas. En el fondo, el aperturismo, que por un momento pretendió encabezar Arias, equivaldría al intento de alargar la vida del modelo autocrático franquista, suavizando sus aristas, aun admitiendo el riesgo de un cierto aumento de la inestabilidad. [...] La oposición consideró impracticable el pacto con un franquismo perfumado. (en Sinova, 1984, pág. 23)

Marsillach escribe en sus memorias:

Nunca he militado en algún partido político clandestino durante el franquismo —tampoco después—, nunca me he movido en los pasadizos de la

clandestinidad –con excepción de mi apoyo a la Junta Democrática...- nunca he estado en la cárcel ni siquiera me han detenido. (1998, pág. 246)

La Junta Democrática se crea en París el 29 de julio de 1974, mientras se emite la serie, y aglutina a partidos como el PCE, el Partido de los Trabajadores de España, Comisiones Obreras y el Partido Socialista Popular de Tierno Galván. Su programa pide, por ejemplo, el reconocimiento legal de todas las libertades, derechos y deberes democráticos, la amnistía, legalización de todos los partidos políticos (sin exclusiones), la libertad sindical, los derechos de huelga, reunión y manifestación pacífica o «la libertad de prensa, radio, opinión e información objetiva de los medios estatales de comunicación social, especialmente en la televisión» (Sinova, tomo I, pág. 114). También, poco antes de la muerte de Franco, Marsillach forma parte de la plataforma por la cultura del PSOE. En fin, Marsillach se pregunta ante la oferta de Pío Cabanillas:

¿Qué hacer? ¿Negarme en nombre de unos supuestos políticos que de momento no pasaban de su formulación teórica? (1998, pág. 352)

Y una y otra vez se da la misma respuesta:

Soy posibilista y no me amparo nunca en él no-puedo-hacer-nada. Hago lo que se puede hacer. (*Tele Radio*, 6 a 12-5-1974, pág. 24)

Fui de los que creímos en la eficacia de nuestro trabajo aun contando con todas las presiones y todos los equívocos. ¿Colaboracionista? Depende de cómo se mire. No tengo mala conciencia. En absoluto. (Marsillach, 1998, pág. 352)

En efecto, Marsillach decide colaborar. Sobre todo, porque Chicho Ibáñez Serrador es el nuevo Director de Programas:

Vuelvo porque me lo han pedido, porque me une una buena amistad con Chicho y porque creo que en cada momento se debe ser consecuente con las propias convicciones. Si yo durante mucho tiempo he estado hablando de lo que no me gustaba de televisión y ahora me proponen hacer

algo que me gusta, lo acepto. Ante todo soy posibilista. (*Tele Radio*, 8 al 14-4-1974, pág. 7.)

## 2.2. La crisis del teatro

Marsillach presenta a TVE dos proyectos. El primero es *Silencio... estrenamos*, una secuela de su primera serie, pero esta vez dedicada al mundo del teatro. En realidad, esta serie iba a ser la siguiente a *Habitación 508 (El español, 31-12-1966, pág. 20)*, pero su expulsión de TVE impidió que se rodase. El segundo proyecto es nuevo: *La señora García se confiesa*, una ácida visión de la mujer de la alta burguesía española. Ambas series son aprobadas por Juan José Rosón, aunque, por problemas de presupuesto, la segunda serie se pospone varios meses y, con los cambios políticos, ya solo se rodará en democracia.

En cuanto a *Silencio... estrenamos*, en el primer capítulo de la serie, imitando los prólogos de las comedias grecolatinas, Marsillach hace una declaración de intenciones:

En este programa que hoy inicio, intento hacer, humorísticamente, claro, la anatomía del teatro y, más concretamente, la del teatro español. Es posible que algunas veces sea injusto y que, dispuesto a denunciar los vicios de nuestro teatro, me olvide de describir algunas de sus virtudes. Es posible que los protagonistas de mis guiones aparezcan como grotescos, ridículos y mezquinos. Es posible también que en su realidad lo sean, pero no más grotescos ridículos y mezquinos que los que trabajan en otras profesiones (cap. 1, m. 1; también *Hoja del lunes, 25-2-1974, pág. 35*).

¿Pero por qué Marsillach decide hacer una anatomía del teatro en España? ¿Qué le empuja a que eso sea el tema de su nueva serie?

Tal y como puede observarse en los trabajos de Cuesta (1988) y Diez Puertas (2001), el modo de producción teatral en la España de la primera mitad del siglo XX se basa en tres formas de capital: el privado, representado por los empresarios de salas y por los empresarios de compañías; el capital humano, que aportan los trabajadores, muy en especial el autor y el actor; y el capital público, el dinero del Estado. A lo largo del Franquismo esta estructura cambia como consecuencia de la

competencia del cine, la televisión y otras formas de ocio, pues, a finales de los años sesenta, el teatro es el espectáculo con menor número de empresas y trabajadores y es el último de los espectáculos en las preferencias del público. Es decir, por un lado, el teatro pierde espectadores, retrocede el dinero privado y cae la masa laboral. Es la crisis del teatro. Por otro lado, crece la presencia del capital público, tanto para contener esa crisis como para controlar la ideología, los valores y las normas que difunde el teatro. De hecho, la censura, aunque presente en otros países, adquiere en España tal nivel de intransigencia que será considerada un obstáculo para el normal desarrollo del espectáculo y un constante tira y afloja entre inmovilistas y aperturistas (Muñoz Cáliz, 2005). En 1973, la encuesta *Estilos de vida en España* afirma que solo un 18% de los españoles está bastante o muy de acuerdo con la censura (Sinova, tomo I, p. 32).

En concreto, la infraestructura de salas en el país pasa de unas 300 en 1945 a unas 60 en 1977. Sólo quedan teatros en un puñado de grandes centros urbanos y, sobre todo, en Madrid y Barcelona. El resto del país conoce el teatro dos o tres días señalados del año, en especial, en las fiestas locales. Al mismo tiempo, las compañías de teatro van desapareciendo sin que cubra su espacio el teatro independiente, esto es, las obras montadas por el teatro de cámara, los grupos universitarios y los grupos colectivos, estos últimos fuera de las leyes del mercado, enemigos del texto literario y refugio de disidentes del régimen. Consecuencia de todo ello es que si en 1945 se ganan la vida en el teatro unos 16.000 trabajadores y empresarios, en 1964 la cifra se reduce a unas 10.000 personas.

La crisis del teatro, además, produce un paulatino deterioro de las condiciones de trabajo, sobre todo, porque el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) se muestra pasivo. En especial, se deteriora la situación de los actores: impago de ensayos, inobservancia del descanso semanal, salarios en dinero negro e incumplimiento de la normativa sobre seguridad en el trabajo. Precisamente, en 1972, Juan Diego y Concha Velasco se despiden de la obra de Buero Vallejo, *La llegada de los dioses*, porque el empresario Conrado Blanco se niega a concederles un día de descanso. Lo insospechado, pero lógico dada la situación descrita, es que a continuación los actores se reúnen al margen del SNE y, tutelados por el sindicato clandestino Comisiones Obreras, adoptan formas assembleístas para defender sus derechos. Surge así la Asamblea Democrática de Base. Poco después, se convocan elecciones sindicales con la sorpresa de

que se expulsa del censo electoral a varios actores antifranquistas, como Juan Diego y María Paz Ballesteros. Este obstruccionismo provoca que la profesión se identifique cada vez menos con unos vocales sindicales que son elegidos por menos del 30% de los actores censados. Según la encuesta «Teatro-Actor 74», realizada por la revista *Primer Acto* (números 173 a 176), un 52% de los actores no se sienten satisfechos con la forma en que se desarrolla su profesión. Implica mucho esfuerzo, poca satisfacción personal y unas rentas insuficientes.

Pues bien, este clima de crisis y de descontento en el mundo del teatro, esta constatación de que todo va degenerando, explican que Marsillach decida escribir una serie para denunciar las prácticas insólitas y absurdas en las que ha caído el teatro en España. Sobre todo porque él mismo sufre las consecuencias como actor y director y porque, además, como veremos después, siempre ha alimentado sus series de su autobiografía. En definitiva, podríamos decir que *Silencio, estrenamos* quiere ser una verdadera propuesta o plan de reforma del teatro, solo que, por primera vez, hecho en forma de serie televisiva.

### 3. UNA ANATOMÍA CRÍTICA DEL TEATRO

Aunque la serie se puede ver en la web de RTVE, vamos a resumir la trama capítulo a capítulo para que se entienda nuestra argumentación sin necesidad de verla. Al mismo tiempo, vamos a señalar qué aspecto critica del sistema de producción del teatro comercial y del gran teatro del mundo que es aquella España. Dado que los capítulos solo tienen número, nosotros les hemos dado un título relacionado con aquel sistema teatral.

#### Capítulo 1. El autor

Después de cinco años de estar pensando, El autor, un tal Fermín Llorens (Adolfo Marsillach), escritor aficionado y empleado del Banco Urquijo, tiene en la bañera la idea de una obra de teatro titulada *La honradez recompensada*. Trata de un hombre, Leonardo, que vive un dilema moral. Se ha encontrado un billete de 100 pesetas y duda si debe quedarse con él o buscar a su dueño. Tras martirizar a La esposa (Amparo

Baró) durante el proceso creativo, el autor lee a los amigos íntimos, que soportan una tortura.

Con esta historia, Marsillach pretende mostrar una paradoja y una frase tópica de la época: «No hay autores de teatro en España», pero, al mismo tiempo, todos los españoles tienen en un cajón una obra de teatro que quisieran estrenar. Su primera conclusión es que no hay renovación en el teatro porque los autores instalados, como Franco, no terminan de «morirse» (ver punto 4.) y porque los que quieren sustituirles, como Fermín, son reaccionarios que aspiran a que, como en el país, todo siga igual: un teatro burgués sin los burgueses que estrenan en aquel momento.

## Capítulo 2. El actor empresario

El autor presenta la obra a los concursos literarios sin ningún éxito. Decide entonces conseguir que una gran estrella de la escena se interese por la obra. Recurre a José María Rodero y María Luisa Ponte, que hacen de sí mismos. Pero solo consigue buenas palabras.

En aquel momento, lo habitual es que un actor empresario compre a un dramaturgo los derechos de una obra y llegue a un acuerdo con un empresario de sala. La taquilla se reparte al 50% entre ambos empresarios. Que el repertorio teatral esté en manos de actores divos que solo buscan su lucimiento es, para Marsillach, una demostración de que la toma de decisiones en el teatro es poco profesional y nada democrática. En el gran teatro del mundo pasa algo parecido: ¿quién decide la agenda de gobierno?

## Capítulo 3. El empresario de sala

El objeto de este capítulo es criticar a los intelectuales progres, a los «negociantes» del teatro y a los directores campanudos. Por distintas circunstancias y en distinto grado y aspecto, también deciden qué se representa en los teatros. La trama es la siguiente.

El Autor muestra su obra a unos compañeros intelectuales de tertulia que no hacen más que marearle con propuestas estética radicales. Contacta con un Agente teatral (Antonio Iranzo), que le pide, para estrenar

la obra, el 15% de todos los ingresos y cien mil pesetas. Finalmente, encuentra a Don Benito, un empresario de sala (Tomás Blanco). Quiere estrenar la obra porque la que tiene en cartel se está cayendo, llega el verano, los autores conocidos se niegan a estrenar en esas fechas y de ningún modo piensa cerrar el teatro. Además, la va a montar con 3 actores y muy poco decorado. Contrata a un Director de televisión (Agustín González) que, en cambio, quiere una obra espectacular de «teatro total».

#### Capítulo 4. La censura

El autor y el Director visitan al censor («Un individuo» se dice en los créditos: Pedro del Río) y este impone una serie de cortes y de cambios. En una cafetería situada al lado del ministerio, El autor y el Director se pelean porque no se han resistido lo suficiente a las exigencias del censor, acusándose el uno al otro de ser cómplices del régimen. El empresario, por su parte, piensa promocionar la obra como algo que hay que ver porque ha estado a punto de ser prohibida.

El capítulo se comenta por sí mismo, pues hay un momento en el que una frase de Pío Cabanillas se pone en boca de un personaje: «La censura española está anticuada y debe cambiar porque los españoles han cambiado». (cap. 4, m. 30)

#### Capítulo 5. La lectura y el ensayo de mesa

Se convoca al reparto para que oiga al autor leer su obra y, días después, la leen los actores. Pero todos llegan tarde o en medio de las lecturas, incluidos Guillermo Marín y Charo Soriano, que se interpretan a sí mismos y hacen los papeles principales de la obra. También están en el reparto José Orjas, actor de carácter, que solo desea jubilarse, y Tota Alba, una característica ya con poca memoria

Aquí comienza a señalarse una lacra sobre la que se insiste mucho en los siguientes capítulos (7, 8, 9 y 10): la falta de profesionalidad de los trabajadores del teatro, en particular durante un momento tan importante como son los ensayos. Si se ensaya mal, se estrena mal. Claro que

este problema, la falta de profesionalidad, es general. Como dijo en el capítulo 1: «Si todo el mundo tuviese el suficiente valor como para hacer la crítica de su oficio, las cosas mejorarían sensiblemente». (m. 1).

### **Capítulo 6. La prensa sensacionalista**

Para promocionar la obra, el empresario consigue que un periodista de deportes (Emilio Gutiérrez Caba) entreviste al autor. Pero este periodista ataca a Fermín por estrenar bajo aquellas circunstancias políticas y luego se inventa las respuestas. El capítulo traduce la pésima experiencia de Marsillach con los medios, que unas veces tergiversan sus palabras y otras, por sectarios, atacan su posibilismo. ¿Puede una prensa así ayudar a mejorar el teatro o ser motor de cambio democrático?

### **Capítulo 7. El ensayo I: el espacio escénico**

Se insiste en la mala praxis. El autor asiste a un ensayo y descubre que la primera figura masculina lleva días sin aparecer, la obra se ensaya ante el decorado de otra obra que nada tiene que ver, el escenógrafo (José María Pou) ha propuesto un decorado amarillo ante el que la primera actriz se niega actuar, el iluminador protesta porque es un espacio escénico lleno de sombras...

### **Capítulo 8. El ensayo II: la dirección de actores**

Los actores principales ensayan la obra, pero se enfrentan por su forma distinta de abordar la creación del personaje. Luego el director se pasa los ensayos marcando la posición de los actores sin importarle el texto, el cual se cambia a capricho. Finalmente, los actores se pelean por el mejor camerino y por la posición de su nombre en el cartel y en el programa de mano.

## Capítulo 9. El ensayo general con lo que se tenga

Se prepara el «ensayo general con todo», pero nada está listo, todo son gritos y peleas. No se sabe si los problemas son problemas o los técnicos ponen reparos buscando horas extras, es decir, trabajar toda la noche. A este ensayo asiste la prensa, el jefe de la clac, algo de público y dos censores: uno mira el espectáculo y otro, el texto. Cuando está a punto de iniciarse el ensayo, que empieza retrasadísimo, se cae una parte del decorado.

## Capítulo 10. El ensayo general con todo



Ilustración 3. El autor lee la crítica en el diario fundado por Falange. Fuente: RTVE.

Comienza, por fin, el ensayo general, pero hay continuas interrupciones y fallos de todo tipo. Llegan las tres de la mañana y todavía la función no ha terminado. En definitiva, Marsillach dedica cinco capítulos a criticar lo mal que se ensaya en España.

## Capítulo 11. La protegida

Este capítulo se emite descolocado, pues por la trama es el número 9. Fermín se lía sentimentalmente con una actriz del Teatro Experimental Independiente, July (Verónica Luján). Esta quiere que le dé el papel de la primera actriz en su obra. Con su doble vida amorosa, El autor cae enfermo de un cólico hepático.

Marsillach toca en este capítulo el espinoso tema del sexo como moneda de pago, bien porque al actor se le exige, lo que es acoso sexual, bien porque el actor lo ofrece, lo que es prostitución.

## Capítulo 12. El estreno

Los estrenistas acuden a la primera representación de la obra. La primera parte es muy floja, pero Guillermo Marín en cierto momento consigue arrancar del público un aplauso y, a partir de ahí, la obra es un gran éxito.

Marsillach hace un feroz ataque del estreno, el cual, tal y como está planteado, no tiene ningún sentido. Solo es un evento social para que los estrenistas (empresarios, abogados, médicos, políticos, artistas famosos...) demuestren quién manda en el teatro (y en el país).

## Capítulo 13. La crítica

El autor lee las críticas y comprueba que, según la tendencia del medio, la valoración del estreno varía completamente. Hay que recordar que en estos años la prensa no es solo testigo de los hechos sino también motor fundamental de cambio o bien defensora de bunkerizar el régimen. He aquí algunos fragmentos de las críticas y de los diarios que lee el autor:

*YA.*— Debe notarse, desde ahora mismo, que se trata de un escritor moralizante de sólida formación cristiana, que sabe abordar con limpieza el siempre delicado tema de la honradez recompensada en nuestro país. Apta para todos los públicos, aunque se recomienda que los menores de 35 años vayan acompañados de sus padres.

*ARRIBA.*— Es indudable que lo que don Fermín Llorens pretende con su drama es un análisis crítico de cómo la honradez ha sido o no ha sido siempre recompensada a través de nuestra historia. Me apresuro a aclarar que dicho análisis a nosotros nos parece bien e, incluso, necesario. Siempre que, como es natural, no ataque las leyes fundamentales del movimiento.

*ABC.*— [La obra trata] un tema tan profundo, tan apasionante y tan viejo como el de la escalera y su desarrollo ético y humanístico. Porque, aunque escalera ha habido todos los tiempos, el autor se esfuerza y consigue hacernos comprender que únicamente es posible subir y bajar por ellas con un mínimo de tranquilidad sociopolítica dentro del marco sereno de las instituciones monárquico-liberales. (cap. 13, m.14)

Más tarde, El autor va al teatro y comprueba que, en el segundo día de representación, apenas hay público. En parte, porque ya hay que pagar y la butaca cuesta 200 pesetas. Pero el productor piensa convertir la representación en una «obra de vale», es decir, de descuento y así, en efecto, seguirá tiempo en cartel.

### Capítulo 14. El coloquio

Lo previsto es que, con el capítulo anterior, finalizase la serie. Pero, a petición de Marsillach, aumenta en tres capítulos. ¿Qué más se nos quiere contar? En realidad, el tema de este capítulo ya lo trató en *Silencio, ¡Vivimos!* en un episodio titulado *Los coloquios*, emitido el 23 de febrero de 1963. Incluso se repiten situaciones, personajes y frases (Marsillach, 1963, págs. 379-390). En *Silencio, ¡Vivimos!*, Marsillach, que hacía de sí mismo, se enfrentaba con los jóvenes de un colegio mayor. Aquí es Fermín quien acude a un colegio universitario y es duramente atacado por los alumnos. Le acusan de plegarse a la censura, de ser un posibilista y un burgués y de solo interesarse por el dinero. Aunque, al final, se lía con una Jovencita (Amparo Pamplona).

En ambos guiones, Marsillach plantea la utilidad o inutilidad de los coloquios, muy de moda entonces, sobre todo en la sesiones de cineclub, y también abordaba otro tema que le interesaba mucho: la brecha generacional, si los jóvenes y los mayores (él se consideraba mayor) podían entenderse. Su conclusión era que estos encuentros con el público podían ser una escuela de espectadores, pero también una excusa para que cada asistente soltase su dogmatismo. Tanto el actor (Marsillach) como el autor (Fermín) descubrían en el debate que ellos tenían un espíritu trasnochado mientras los jóvenes estaban instalados en un utopismo dogmático.

### Capítulo 15. La verdad

Después de más de un año de doble vida, el autor se va a vivir con la Jovencita a un piso en el que casi no hay ni muebles. Sin embargo, La esposa contacta con la Jovencita y estas descubren que ambas ha sido

engañadas con promesas de amor. Entonces la Jovencita deja al autor, que queda solo y desesperado.

Marsillach termina la trama con un capítulo que podríamos considerar parateatral, que no toca directamente la problemática del teatro. Pero si decide que este sea el final es porque considera que el deterioro de la vida personal es quizás el pago más alto que hacen las gentes del teatro. Al menos, esa es su experiencia. Y la quiere contar. Por otra parte, si el divorcio está prohibido en España, ¿acaso la mentira no es la única salida en estas situaciones?

## Capítulo 16. Balance de la serie

Este es un capítulo insólito, pues el cierre de la serie consiste en que, con comentarios a cámara e inserciones de fragmentos, Marsillach valore el programa capítulo a capítulo. Justifica así esta decisión:

MARSILLACH.— Si durante todo este tiempo [de emisión] ustedes han podido ejercer su indiscutible derecho a juzgar nuestro trabajo, también nosotros pedimos ejercer el nuestro, si no a la réplica, por lo menos, a la aclaración. Porque muchas cosas de este programa se han entendido a medias e, incluso, algunas se han entendido mal. (cap. 16, m. 1)

### 4. LA PROFESIÓN: LAS POLÉMICAS

En efecto, este metacapítulo nos permite una primer aproximación a la recepción de la serie, ya que Marsillach comenta cada episodio, señala por qué unos gustaron y otros no y aclara las controversias suscitadas.

Los capítulos preferidos de Marsillach son «El actor empresario» y «El estreno», este último porque TVE no le escatimó gastos para rodarlo como se merecía. De hecho fue el más caro de la serie. Los peores son los que técnicamente no estaban bien: el capítulo 1 porque, dice, tenía el peor guión de la serie; el capítulo 9 porque fue el más difícil de grabar, ya que todo fallaba; y el capítulo 8 porque:

Este capítulo resultó un desastre. Aquí realmente pinchamos. Todo estuvo mal: la realización, la iluminación, la dirección de actores, el

sonido... No se oía nada, es decir, se oía, pero no se entendía. Se hizo de prisa, corriendo, nos echaban del teatro... un desastre. Nunca debimos dejar que se emitiera. Grave error. (cap. 16, m. 19)

En cuanto a la opinión que traslada de la audiencia, Marsillach no indica cómo la ha obtenido. Pensamos que es una suma de comentarios que llegan al equipo por contacto directo con compañeros de la profesión y espectadores, por las cartas recibidas, recortes de prensa, etc. A esa audiencia le gustan los capítulos «El autor» (no coincide con Marsillach), «La censura», «El ensayo general con todo» y «El Estreno» (coincide con Marsillach).

Finalmente, están los capítulos que generan una gran polémica porque una parte de la audiencia y, en especial, la profesión se siente atacada. Esto ya sucede en el primer capítulo, cuando Marsillach parece decir que la renovación del teatro y del país pasa por la muerte de ciertas personas. Lo veremos después.



Ilustración 4. Director y El autor.  
Fuente: *Teleprograma* (Martínez Parra).

En segundo lugar, todos los capítulos relacionados con las experiencias sexuales del autor fuera del matrimonio (cap. 11, 14 y 15) generan malestar en el público reaccionario y en la profesión. Esta última considera que la serie dice que el teatro es un oficio moralmente inferior a otros, lectura que Marsillach niega.

MARSILLACH.— Yo no quise decir que, cuando un autor tiene un éxito, lo primero que se le ocurre es ligarse a una señorita para dejar a su mujer. Cómo iba a decir yo eso. No, lo que yo quise decir es que Fermín Llorens sufrió esa tentación, pero como puede sufrirla cualquier otro hombre pertenezca o no al mundo del teatro, que, por otra parte, es un mundo tan limpio o más que otros supuestamente muy honorables. (cap. 16, m. 32)

Marsillach también creía que iban a ser polémicos los capítulos 6, «La prensa», y 13, «La crítica». Esperaba recibir un vacío para siempre de los medios o docenas de artículos vengativos. Pero resulta que lo polémico fue una escena del capítulo 13 en la que el autor le da una torta a su mujer. Marsillach comenta este momento de violencia de género:

MARSILLACH.— Por descontado que los autores no acostumbran a pegar a sus mujeres cuando estas no están de acuerdo con sus obras. Pero Fermín Llorens era un caso extremo y como tal había que entenderle. Por otra parte yo quería ir preparando el final de la serie, que me iba a salir, ya he dicho que casi a pesar mío, bastante amargo. (cap. 16, m. 27)

También crea cierta polémica su denuncia del anticatalanismo en el teatro español. La hace en esta escena del capítulo 8:

DIRECTOR.— Usted, mi querido amigo, tiene acento catalán. Cómo se le ocurre...

EL AUTOR.— ¿Cómo se me ocurre qué?

DIRECTOR.— Un nombre así.

EL AUTOR.—Yo soy de Barcelona.

DIRECTOR.— Claro es, usted de Barcelona y tiene acento catalán. Es inevitable en usted, mi querido amigo. No puede dedicarse al teatro.

EL AUTOR.— Pero si yo no me quiero dedicar al teatro. Yo lo que quiero es escribir.

DIRECTOR.— Pero de todas maneras usted debe cuidar ese acento. Hágame caso. Es un consejo.

MARSILLACH.— Justamente y en un país en el que se celebran con buen humor los tonillos madrileños y andaluces el acento catalán acostumbra a estar proscrito de nuestros escenarios. Nadie sabe por qué. (cap. 16, m. 20)

Los productores teatrales y los empresarios en general, por su parte, se sienten atacados en el capítulo 6 cuando se comenta que Don Benito quiere aprovecharse de los cortes de la censura para lanzar su obra y el autor le responde que el país está lleno de empresarios que se están «aprovechando de las circunstancias desde que la Guerra Civil les pilló en zona nacional.»

MARSILLACH.— ¿Y qué? Por qué no iba a decirse? ¿O es que no ocurre con frecuencia que al lado de la gente honesta hay «héroes» interesados aprovechándose de las circunstancias? Pues entonces. (cap. 16, m. 16)

También se siente muy temeroso de lo que, en el futuro, le pueda suceder en los escenarios después de criticar a los estrenistas. Dice:

MARSILLACH.— Tengo el palpito de que los que peor van a encajar mis críticas son los estrenistas porque con los actores, después de todo, no tengo problemas: o los contrato y me adoran o no los contrato y me detestan. Así que... ¿Qué más da? Pero los estrenistas... [...] La que me espera de todas estas señoras tan elegantes y de todos estos señores tan finos va a ser buena. (cap. 16, m. 26)

Así mismo, entre quienes le hacen llegar su rechazo a la serie, están los progres del teatro, desde los intelectuales de café a los grupos de teatro independiente (caps. 3, 9, 11 y 14). En especial, molesta mucho el personaje de July, la actriz del TEI del capítulo 11.

MARSILLACH.— Tampoco los progres de nuestro teatro habían entendido nada y me pusieron verde creyendo que yo les atacaba cuando, en realidad, era todo lo contrario. Lo que yo quería decir es que es tan fácil y tan falso disfrazarse de derechas, como de izquierdas. (cap. 16, m. 25)

Pero lo más grave sucede en el capítulo 3. En una escena El autor habla sobre el posible reparto de la obra y va diciendo nombres a los que el Director pone pegas. En determinado momento, El autor menciona a un tal José María Martos y el Director le rechaza porque es: «marica». El diario *Baleares* publica que Marsillach se sobrepasó:

Creemos que, por este camino, Marsillach se está buscando y creando problemas, máxime si tenemos en cuenta que uno de los calificativos para un determinado actor -que puso en boca del que hacía el papel de director- resultó, tal vez demasiado fuerte. Existen lacras, defectos y aberraciones que, al parecer, tal como está estructurada la sociedad actual, no parece prudente proclamar a los cuatro vientos. (5-5-1974, p. 40)

## Marsillach comenta en el capítulo 16:

Lo más grave, sin embargo, ocurrió en el tercer capítulo. [...] Aquí fue donde se armó. Resulta que a mí se me había ocurrido gastarles una broma a una serie de amigos míos cuyos nombres desfiguré a propósito inocentemente para que todo el mundo pudiera reconocerlos mezclando entre ellos el de otro que no es amigo mío y un tercero, absolutamente inventado, que fue el de José María Marcos.

Bueno, pues mucha gente pensó que me estaba refiriendo a unos cuántos José Marías concretos y especiales y empecé a recibir muchos anónimos amenazantes porque un cierto sector del público creyó que yo estaba insultando a un conocido personaje [¿José María Prada?]. ¿Pero por qué, vamos a ver, por qué iba a cometer yo esa grosería? Al contrario, realmente, la verdad es a veces tan asombrosa que produce rubor contarla porque se parece demasiado a la mentira. Vamos a ver. Lo que yo escribí en el guión original fue José María Matas. Cambié ese nombre porque yo tengo un amigo que se llama así y puse José María Marcos. Y en el momento de la grabación me equivoqué y dije José María Martos. ¿Increíble, no? Pues, increíble o no, así de sencillo. (cap. 16, m. 7-10)

No sabemos si este suceso hace que en el episodio 7 Marsillach se haga eco del colectivo gay. Como se hace ahora con los repartos políticamente correctos, introduce en la serie a dos personajes homosexuales. Su presencia en la serie se justifica diciendo que el productor ha echado a dos actores y, en su lugar, ha contratado a dos «amiguitos» que viven juntos porque cobran menos dinero. De esta forma, Marsillach visibiliza al colectivo y subraya el clima homófobo que existe en el teatro y en el país.

## 5. EL PÚBLICO: UNA SERIE CISMÁTICA

Cuando Marsillach acepta hacer la serie, se marca como meta «que el programa llegue a la mayor cantidad de público posible» (*Tele Radio*, 8 al 14-4-1974, pág. 6). Marsillach en sus memorias y los estudios que citan la serie, en efecto, señalan que la serie gustó y tuvo un notable éxito. Pero nuestra hipótesis es que no fue una serie popular sino que contó con muchos detractores y grandes defensores.

### 5.1. Una emisión caótica

Vamos a demostrarlo a través de las encuestas de *Tele Pueblo*. Ahora bien, para valorar con exactitud esta encuesta, hay que tener en cuenta que estamos ante una audiencia clasista y urbana. en España tienen televisor, al menos, el 98% de la clase alta, el 76% de la clase media y el 30% de la clase baja. Y hay más aparatos en las ciudades que en los pueblos. En estos últimos cobra un gran papel la red de teleclubs: 4.599 aparatos con 659.800 socios (Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2006, pág. 412-418). En este sentido, *Silencio, estrenamos* es una serie oportuna para este público urbano y de clase social media-alta.

En segundo lugar, el impacto de la serie depende de la franja que ocupa dentro de la parrilla de programas. En 1974, la única oferta televisiva que existe en España es pública, la de TVE, y se ofrece en dos canales: la Primera Cadena y el UHF. El primer canal cubre 7 horas diarias los 5 días laborables. Comienza a las 14 horas, se interrumpe en la sobremesa y termina hacia las 24 horas. *Silencio, estrenamos* se emite en este primer canal los miércoles hacia las 22 horas: la franja de *prime time*. A esa hora en el UHF dan un documental. Está situada, además, entre dos programas que arrastran muchos espectadores: después del Telediario y antes de una serie policiaca norteamericana de gran éxito, *Cannon* (CBS, 1971-1975), luego sustituida por una serie de abogados, *Los atrevidos* (*The Bold Ones: The Lawyers*, Universal, 1969-1972). Por lo tanto, está en el mejor horario y, aparentemente, no tiene competencia. Decimos aparentemente porque vamos a ver que, en realidad, compite, y en desventaja, con el fútbol y la series norteamericanas mencionadas.

En concreto, *Silencio, estrenamos* es un dramático. Así se llama al teatro y a las series de producción propia grabadas en vídeo en estudio y semidirecto con tres o más cámaras. Según una encuesta de *Tele Pueblo* a partir de 50.000 respuestas, a un 70% de los espectadores le gustan los dramáticos (15-1-1972, pp. 12 y 13). Ahora bien, según otra encuesta de *Tele Pueblo*, esta vez sobre una muestra de unas 3.000 cartas, los mejores programas de la semana durante el tiempo que se emite *Silencio, estrenamos* son: la serie documental *El hombre y la tierra* (TVE, 1974-1981); el cine; las series *Kung-Fu* (ABC, 1972-1975) y la ya mencionada *Cannon*; *Estrenos TV*, un programa a base de capítulos de series policiacas estadounidenses, como *Colombo* (ABC, 1971-1978); el programa de José María Íñigo *Estudio abierto*, en su primera etapa en la primera cadena

(TVE, 1974-1975); la serie *Los libros* (TVE, 1974-1977); el programa de música y variedades de Valerio Lazarov *Señoras y señores* (TVE, 1974-1975); *Beat-Club* (*Das Erste*, 1965-1972), un programa alemán de música pop presentado por Gonzalo García-Pelayo; *Noche de Teatro* (TVE, 1974), que sustituye a *Estudio I*; la serie dramática *Ficciones* (TVE, 1971-1974); y el programa infantil *El gran circo de TVE* (TVE, 1973-1983). Como puede verse en la tabla, la serie de Marsillach entra en los puestos finales de la lista de los mejores programas durante los primeros 5 capítulos. Luego, en los casi 11 restantes, pasa a ser uno de los peores programas. Con este baremo, no puede decirse, por lo tanto, que *Silencio, estrenamos* fuese un programa popular.

### *Silencio, estrenamos*: programación y valoración\*

Emisión**	Programa	Puesto mejor	Puesto peor
17-4-1974	Cap. 1. El autor***	9	
24-4-1974	Cap. 2. El actor empresario	10	
1-5-1974	Cap. 3. El empresario de sala	10	
8-5-1974	Fútbol Copa de Europa		
15-5-1974	Fútbol Copa de Europa		
22-5-1974	Cap. 4. La censura	10	
29-5-1974	Cap. 5. Lectura y ensayo de mesa	9	
5-6-1974	Cap. 6. La prensa sensacionalista		10
12-6-1974	Cap. 7. El ensayo I		10
19-6-1974	Mundial de Fútbol		
26-6-1974	Cap. 8. El ensayo II		8
3-7-1974	Mundial de Fútbol		
10-7-1974	Cap. 9. El ensayo general I****		8
17-7-1974	Acto de Festividad del 18 de julio		
24-7-1974	Se anuncia ese mismo día, pero no se da		

31-7-1974	Cap. 10. El ensayo general II		7
7-8-1974	Reportaje sobre la invasión de Chipre		
14-8-1974	Cap. 11. La protegida		6
21-8-1974	Cap. 12. El estreno		10
28-8-1974	Cap. 13. La crítica		9
4-9-1974	Cap. 14. El coloquio		9
11-9-1974	Cap. 15. La verdad		10
18-9-1974	Fútbol		
25-9-1974	Fútbol Dinamarca-España		
2-10-1947	Cap. 16. Balance de la serie		-

Fuente: *Tele Pueblo*.

\* La valoración de los programas se hace cada semana en función de las cartas que llegan a la redacción, por lo que no siempre se valora exactamente el programa de la semana anterior. Además contiene 17 evaluaciones de *Silencio, estrenamos* cuando se emiten 16 capítulos y el último ya no entra ni en los mejores ni en los peores programas.

\*\* Las fechas tomadas de: <https://www.rtve.es/play/videos/silencio-estrenamos>

\*\*\* Los títulos son nuestros

\*\*\*\* Se debía haber emitido el capítulo que hemos titulado «La protegida».

Una segunda fuente para valorar la recepción de la serie por parte del público son las cartas y llamadas de teléfono que recibe Marsillach. Este se hace eco de dichos mensajes en la propia serie. En el capítulo 16 comenta que a una espectadora le ha disgustado mucho el capítulo 2, «El actor empresario» (uno de los preferidos de Marsillach). Dice:

Una amiga mía de La Coruña me telefoneó urgentemente para decirme que era una pena que la serie se hubiera venido abajo. Yo le contesté que difícilmente podía hundirse algo que tan solo acababa de comenzar, pero no hubo forma de tranquilizarla. (Cap. 16, m. 6)

En el Museo del Teatro se conservan 6 de las cartas que Marsillach recibió y guardó. Pero no son representativas porque solo conservó las que eran favorables. Dos de ellas, incluso, están escritas a mano porque

los espectadores quedan tan impactados que necesitan escribirle unas palabras inmediatamente después de ver un capítulo. Por ejemplo, de Vallada (Valencia), le escribe una espectadora, «una mujer de pueblo», dice, para comentarle: «¡Si su programa ha sido tan discutido (y lo ha sido) no cabe la menor duda de que ha sido un éxito, todo un éxito!» (Doc. 10177). De Villafranca del Penedés, otra espectadora, dice: «No le importe si ha habido gente que le ha criticado, que no le ha comprendido, si solo unos pocos hemos podido captar su maravilloso talento creativo» (Doc. 10182). Otro espectador, que firma como Un Palentino, escribe:

Afortunadamente todavía queda gente «CON GARRA» en este país, con deseos de revolucionar y criticar objetiva, sincera y sanamente ese, al parecer, mundillo del «teatro por dentro», con esos misterios y trampas que muchos no conocíamos. (Doc. 10179).

Y se alegra mucho de su defensa del catalán en el capítulo 8, pues considera que TVE es demasiado madrileñista. Precisamente, también impactado por uno de los capítulos que acaba de ver, un madrileño le dice que la serie le parece «magistral» (Doc. 10184). Y otro madrileño señala:

Le felicito sinceramente y le deseo que TVE le siga dando oportunidad de expresar tan ingeniosamente lo que Vd. piensa y siente de la España de los 70 (por ahora), y a nosotros de contemplar claramente nuestra imagen, sin equívocos, sin triunfalismos, también sin el desprecio derivado del papanatismo clásico de país subdesarrollado que se deslumbra con los oropeles ajenos, pero sobre todo con inteligencia y con un propósito decidido de hacer mejor al hombre. (Doc. 10188).

En definitiva, la serie es acogida de forma dividida, tiene sus detractores y sus defensores, quienes se descuelgan y quienes la siguen como pueden. Y decimos como pueden porque una explicación de la caída de su popularidad hay que buscarla, en primer lugar, en su emisión caótica entre abril y octubre de 1974. Como puede verse en la tabla, por cambios en la programación, los 16 capítulos semanales necesitaron 27 semanas para emitirse todos. Es más, 8 capítulos se dan en la estación de verano, cuando baja el consumo televisivo, y 3 capítulos, que se

añaden a última hora, algo muy poco normal, se emiten ya dentro de la temporada siguiente, cuando la audiencia espera programas nuevos. La serie de Marsillach, precisamente, debía ser sustituida por *El pícaro* (1974), una serie de Fernán Gómez. Como consecuencia de este caos, la prensa informa que esa noche se emite un capítulo de *Silencio, estrenamos*, pero luego se da otro o se informa dos semanas seguidas de la emisión del mismo capítulo. El espectador, en otras palabras, se sienta ante el televisor sin saber qué va a ver y, dado que es una serie con continuidad, intentando relacionar lo que ve con lo que vio. Sobre todo la emisión se suspende por los partidos de la Copa de Europa y del Mundial de Fútbol de Alemania. Así mismo, en la primera quincena de julio se retrasa la emisión a las 22.10 horas para dar otro programa de gran seguimiento: el resumen del Tour de Francia.

## 5.2. La censura sin fin

Pero no solo el fútbol o la actualidad trastocan la programación. También juega su papel la censura. Hay que recordar que Marsillach se propone hacer una anatomía crítica del teatro español y, por extensión, del país. La palabra «anatomía» probablemente la toma de Alfonso Sastre, que en 1965 había escrito una *Anatomía del realismo*. Y toma la palabra para contestar a Sastre, pues en dicho libro criticaba, entre otros, a posibilistas como Marsillach. El posibilismo, dice Sastre, implica negociar con los censores y conlleva caer en la autocensura. Pero para Marsillach esto no es una claudicación. Parte de su trabajo como artista, de su deseo de expresarse, es salir lo más airoso posible de los obstáculos mentales, políticos, sociales, económicos, etc. que cada día le salen al paso. En el caso de *Silencio, estrenamos*, y pese al espíritu del 12 de febrero, Marsillach también tiene que enfrentarse con la censura y, esta vez, gana, aunque con heridas. Nos referimos a que la censura retrasa la emisión del capítulo 4, precisamente, sobre la censura, y del capítulo 9, que termina convirtiéndose en el 11. Es más, el último capítulo se emite tres semanas después del capítulo anterior (11 de septiembre) y queda, por lo tanto, totalmente descolocado.

En cuanto al capítulo 4, la censura queda ridiculizada cuando pide que en *La honradez recompensada* se efectúen los siguientes cambios: eliminar la expresión «¡Ostras!» porque las Marisquerías Gallegas se pueden

sentir heridas; reforzar la relación sentimental entre los cónyuges para que cierta frialdad en algunas escenas no ponga en riesgo el prestigio de la institución matrimonial; eliminar el salto de cama que la mujer lleva al principio de la obra; cuidar que la entrada de los 35 vecinos en la casa, al final del primer acto, no tenga el menor aire de manifestación; no se puede especular que el billete de veinte duros sea falso porque puede inducir al espectador a sospechar que en España hay falsificación de moneda; y, finalmente, el título *La honradez recompensada* debe cambiarse por *La honradez recompensada... siempre (en España)*

El capítulo gusta mucho. Incluso Andrés M. de Velasco, en el periódico opusdeísta *Nuevo Diario*, alaba el capítulo: «Muy bien, muy bien, lo está haciendo Adolfo Marsillach en Televisión Española». El capítulo de la censura «fue un conjunto de aciertos». El aperturismo, añade, se ha interpretado que consistía en el «destape», pero este capítulo 4 de muestra que no es así (23-5-1974, p. 22). Marsillach comenta en el capítulo 16:

En cambio, en el capítulo cuarto, que yo creí que iba a levantar oleadas de indignación, transcurrió amable y placenteramente. [...] Ni el director general de Teatro se enfadó conmigo, ni el director general de Televisión me llamó a su despacho para echarme. Así que continué grabando lleno de esperanzas. (cap. 16, m. 15)

En realidad, Marsillach no puede decir la verdad. Según Alberto Matthies Castro, los censores de TVE se opusieron a la emisión, pero el equipo responsable de TVE, con Narciso Ibáñez Serrador a la cabeza, desestimó su recomendación (*Diario de Burgos*, 22-5-1974, p. 9). Es más, para cuando finalmente se emite, Chicho ha dejado la dirección de Programas en TVE. Alberto Matthies Castro escribe una nota, titulada «Un episodio aperturista de *Silencio, estrenamos*», en la que dice:

Resultó comprensible, por su sátira de la censura, el que precisamente algunos responsables de dicha censura no quisieran que el telespectador viese el cuarto episodio de *Silencio, estrenamos*, olvidando que la aceptación de cierta crítica es el mejor síntoma de salud mental. El citado programa de Marsillach sí puede considerarse aperturista dentro de la actual Televisión, y desde luego mucho más interesante que jugar al aperturismo con la forma de vestir. (*Diario de Burgos*, 24-5-1974, p. 9)



Ilustración 5. July y El autor en el polémico capítulo 9 que se convirtió en el 11. Fuente: RTVE.

lugar, se emiten los dos capítulos siguientes, interrumpidos, además, por otros programas (ver tabla). Y se emite tarde y descolocado porque la censura quiere imponer algunos cortes que Marsillach no acepta. Solo se emite íntegro después de que Marsillach filtre a la prensa fotos de ciertas escenas «que no veremos» y que, finalmente, se ven (*Diario de Burgos*, 21-8-1974, p. 8). El pago por esta concesión es que Marsillach, una vez más, se calle este incidente en su comentario de la serie. ¿De qué va este capítulo para que sea el más problemático, más incluso que el de la censura? ¿A quién ataca? ¿Qué principio moral, ético o político se ve menoscabado?

Como vimos, el capítulo cuenta como Fermín, el autor, se lía sentimentalmente con July, una actriz del TEI que usa el sexo para intentar quedarse con el papel femenino principal de la obra:

EL AUTOR.— ¿Me quieres?

JULY.— ¿Cómo has dicho? Escucha... Soy la musa de la canción protesta mesetaria. Estuve de turista en La guerra de los 6 días intentando que Dayan se fijara en mí. Leo todos los días el mismo capítulo de *El*

Y añade que la estrategia que Marsillach empleó para presionar a los inmovilistas fue filtrar el capítulo a la prensa organizando un visionado previo.

En cuanto al capítulo 11 (que debió ser el 9), lo primero que hay que señalar es que la serie es una anatomía muy personal del teatro en España. Con ello no solo queremos decir que es la visión de un autor, lo que es muy evidente, pues Marsillach escribe, dirige e interpreta. Lo relevante es que la serie contiene la visión de un «hombre de teatro» que, además, recurre a su propia biografía para alimentar la trama, lo que es menos común.

Este capítulo debería haberse emitido el 10 de julio. Pero, en su

*segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Y estoy terminando de escribir una novela, *Onomatopeya*, en la que el protagonista dice siempre cuando hace el amor: «¡Cataplum! ¡Plaf! ¡Tras!» Así que, ¿por qué te voy a querer? Además, eso de querer o no querer es un concepto burgués en decadencia. La gente ya solo se quiere en los montajes de José Luis Alonso.

EL AUTOR.— ¿Pero y los sentimientos...?

JULY.— (*Ríe.*) ¿Sabes que a veces tienes cara de búho? (cap.11, m 13)

En realidad, Marsillach juega con el espectador. Dice que él no es Fermín Llorens, un escritor reaccionario, pero a éste le pasan cosas que le pasaron a Marsillach. En concreto, este episodio se corresponde con una relación sentimental que Marsillach mantuvo mientras está casado con Teresa del Río. La doble vida le provoca una enfermedad que le obligó a estar hospitalizado. Sucedió en 1968 y lo narra en sus memorias (1998, pp. 310-314 y 317-318). De hecho, Marsillach lo confiesa en el capítulo. Lo hace en este parlamento en el que usa, al mismo tiempo, la primera y la tercera persona:

MARSILLACH.— No me morí, es decir, Don Fermín Llorens no se murió, aunque estuvo bastante fastidiado. Durante el tiempo que permanecí, permaneció, en cama, tuve, tuvo, ocasión de estudiar con detenimiento, una vez más, su obra y de comprender que ya era muy tarde para conseguir que Susana la protagonista fuera una chica joven y violenta, musa fundadora de la canción protesta meseteria, lo cual me hizo, le hizo, terriblemente desgraciado porque de July, la falsísima y disfrazada progre, nunca más se supo nada. (cap. 11, m. 29)

En cuanto al capítulo final. ¿Hubo resistencias a su emisión? El viernes 13 de septiembre una bomba de ETA en la cafetería Rolando de Madrid ocasiona 12 muertos y 80 heridos. Entre los acusados de participar de una u otra forma en el atentado hay, nada menos, que cuatro personas relacionadas con el teatro: el autor Alfonso Sastre, su esposa Eva Forest, la actriz María Paz Ballesteros y su esposo Vicente Sainz de la Peña, director de teatro (Sinova, 1984, Tomo I, p. 70). Sabemos que los días 18 y 25 de septiembre se emitieron partidos de fútbol que trastocaron la programación, pero TVE prefirió emitir la serie norteamericana *Los atrevidos* (18-9-1974) antes que emitir y terminar una serie, *Silencio, estrenamos*, que el propio ministro había encargado. También

cabe pensar que hubo resistencia a su emisión por su carácter insólito: un metacapítulo. Esto nos lleva a...

### 5.3. La estética brechtiana

Una tercera causa de la caída de popularidad es dramaturgica. Marsillach dota a la serie de una estética abierta o brechtiana pensando que es más democrática. Es decir, el extrañamiento (hablar a cámara, mostrar la tramoya del rodaje, moverse detrás de los decorados, utilizar la metaficción y la metaserie...) persigue romper el hipnotismo de la imagen, mostrar el artificio detrás del teatro y de la televisión y dar paso a un didactismo en el sentido de «activar al público y asociarlo con la fabricación del sentido» (Pavis, 1990, p. 482).

Esta dramaturgia autoconsciente, autorreflexiva y autorreferencial se construye, además, sobre tres instancias narrativas. En primer lugar, el protagonista de la serie, es decir, el personaje que hace de autor, Fermín Llorens, un escritor «reaccionario» que interpreta Marsillach. De este modo, la mirada sobre el teatro en la España de 1974 corresponde a la de un autor novel, que es como decir la mirada del telespectador, pues ambos desconocen el ambiente teatral.

Yo parto de un supuesto, y es que hay muchas cosas en el teatro profesional que a nosotros nos resultan habituales y lógicas; pero para un individuo que las viera por primera vez le resultarían insólitas y probablemente absurdas. (*Balcara*, 24-2-1974, p. 43; también en *7 Fechas*, 26-2-1974, p. 14).

Marsillach, en efecto, quiere que el espectador se identifique con el protagonista y juntos compartan la sorpresa de cómo se hace una obra de teatro. Incluso el protagonista se convierte en otra instancia narrativa, en un relator autodiegético, que nos habla a cámara y muestra su sorpresa por lo que le pasa en el mundo del teatro.

Finalmente, está el autor de la serie o autor implícito, Marsillach, un experto y profesional del teatro que también aparece en pantalla para, en un didactismo brechtiano, explicar quién hace qué en el teatro, cómo se monta una obra de teatro comercial e, incluso, cómo se hace y cómo se recibe la serie. De este modo, Marsillach, un hombre progresista, emite

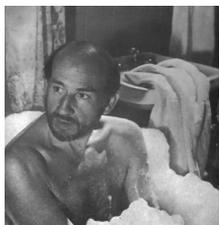


Ilustración 6.  
Marsillach en  
sus tres entidades  
narrativas:  
personaje,  
relator y autor.  
Fuente: RTVE  
y *Teleprograma*  
(Martínez de la  
Parra).

juicios críticos y personales sobre un autor reaccionario, un sistema teatral en crisis y unas polémicas que considera injustas o consecuencia de malas interpretaciones. Dice en *Teleprograma*: «Porque en televisión es muy importante la presencia física del responsable. Pienso que eso le da mayor interés. El público sabe que quién lo escribe es quién lo dice. Y está ahí, delante, para bien o para mal» (17 a 23-6-1974, p. 41).

Esta dialéctica de voces narrativas puede observarse en este diálogo del capítulo 13 que reproducimos a continuación. Es la escena en la que La esposa (el personaje) habla a cámara

y comenta la acción (convirtiéndose en relator) y dice: «A mí eso de que un señor se encuentre 20 duros y quiera devolverlos me parece una tontería». Pero es interrumpida por El autor (personaje) y, de pronto, aparecen Adolfo Marsillach y Amparo Baró (autores implícitos):

EL AUTOR.— Me he enterado de todo lo que has dicho y me parece, además de una deslealtad, una indecencia.

LA ESPOSA.— Fermín...

MARSILLACH.— No me llames Fermín. De manera que, cuando yo vuelvo la espalda para llamar *ABC*, tú vas y le hablas a la cámara.

BARÓ.— Hombre, Adolfo, alguien tiene que hacerlo. Quedan muchas cosas por explicar y, como te vi tan preocupado, pensé que no te iba a importar.

MARSILLACH.— No mientas. Lo que pasa es que llevas 12 guiones queriendo ocupar mi lugar. 12 guiones esperando una ocasión como esta. 12 guiones vigilándome, espiándome, muerta de envidia.

BARÓ.— Oye no te pongas...

MARSILLACH.— Esta es la última vez que le hablas a la cámara.

Otra decisión propia de una dramaturgia abierta es minimizar la ficción y convertir la trama en casi un reportaje recurriendo a: 1) actores que hacen de sí mismos: Guillermo Marín, Charo Soriano, José

Orjas, Tota Alba...; 2) nombrando en la trama a personas reales: Ana Diosdado, Antonio Gala, José Carlos Plaza, José Luis Alonso...; y 3) dramatizando sucesos que de verdad han pasado, como su relación con una progre o la visita al rodaje de una serie llamada *Habitación 508*. Pero esta decisión, solo le ocasiona problemas y es causa de nuevas polémicas. Dice el capítulo 1:

ASPIRANTE A AUTOR.— Cómo va a ver teatro español, si nosotros no estrenamos.

EL AUTOR. - Es lo que yo digo. Porque a mí qué más me da que monten a Tirso de Molina. Es que ahora va a resultar que Tirso es la joven promesa de nuestro teatro.

ASPIRANTE A AUTOR.— ¿Y todos esos toquecitos a Valle Inclán, a Lorca o a Galdós? Pero bueno, ¿es que solo nos quedan tres muertos o qué?

EL AUTOR. - Muertos o a punto de estarlo, porque me han dicho que Buero...

ASPIRANTE A AUTOR.— Creo que el último éxito le ha puesto fatal.

EL AUTOR. - Claro, como que lo de estrenar con cierta frecuencia sienta como un tiro.

ASPIRANTE A AUTOR.— Eso debe ser. En cambio, hay tienes a Martín Recuerda, cada día con mejor aspecto. (cap. 1, m. 8)

Marsillach comenta así este diálogo en el capítulo 16:

Bueno por ahí empezaron los problemas. Era la primera vez, que yo sepa, que en Televisión Española se mezclaban en una serie los nombres inventados de los personajes de ficción con los nombres auténticos de la vida real. Lo que yo pretendí con esta fórmula era acercar la historia de nuestra realidad para que tuviera un cierto tono de reportaje. Es decir, que, por un lado, exageraba las situaciones para provocar la caricatura y, por otro, quería que esas mismas situaciones se desarrollaran en un ambiente auténtico y, de alguna manera, familiar. Clarísimo, ¿verdad? Bueno, pues no, porque muchas personas en cuanto vieron esos nombres lo único que pensaron es que yo estaba insultando a esas gentes. ¿Pero por qué iba a insultarlas? (cap. 16, m. 4)

También es una solución brechtiana el recurso a la fábula: relato ficticio de intención didáctica o crítica en el que pueden intervenir animales y que se cierra con una moraleja final. Nos referimos a que cada capítulo de la serie se abre con unas imágenes que ilustran la siguiente fábula:

Leí una vez un cuento que decía, más o menos así. Había en algún sitio un ratón que nunca sospeché que era un ratón. Hasta que un día una chica al verle se asustó. «¡Ay, Dios mío, un ratón!» Cuando el ratón oyó esa palabra se asustó lo mismo que la chica. Miró a su alrededor, pero nadie estaba allí nadie porque él, él, era el ratón.

Para Marsillach, como señala en el capítulo 16, los ratones son «símbolo de la vanidad de muchos hombres que se creen que son otra cosa distinta a la que realmente son.» Es decir, Marsillach dedica la serie «a los ratones conscientes que luchan por mejorar su ratonera» y entre ellos «a los hombres y mujeres que dentro del mundo del teatro intentan mejorarlo».

Según cuenta Enrique del Corral, este comienzo de la serie da «lugar a nominaciones risibles» (*ABC*, 30-6-1974, p. 76) y este estilo didáctico es uno de los argumentos que se usa para calificar a Marsillach y sus series de «pedantes».

En fin, Marsillach, que odia todo lo falso (los falsos progres, los tarufos, la clac, los estrenistas, el éxito...) menciona en el capítulo 3 a los falsos estetas y se ríe de su tendencia (también la nuestra) de meterlo todo en una categoría. Los falsos estetas están representados por tres intelectuales del teatro (interpretados por Joaquín Hinojosa, Juan Jesús Valverde y Francisco Balcells). Cada uno es lector de una revista que representa cierta tendencia política y estética: *Fuerza Nueva*, la ultraderecha, *Triunfo*, la izquierda, y *Cuadernos para el Diálogo*, el antifranquismo moderado. Como puede verse en la cita que sigue, estos intelectuales juzgan la obra de Fermín Llorens según un dogma que, en realidad, no entienden [cambiamos el orden de los parlamentos]:

TRIUNFO.— Hay muchas maneras de hacer un buen teatro. Por desgracia su obra no pertenece a ninguna. [...] El primer problema que debe plantearse una obra de arte es el de su utilidad o inutilidad política. El arte es por definición un problema moral.

CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO.— Lo mejor de la obra es el primer acto, una delicia de contraste de pareceres. En cambio, el segundo... Es que el proceso degenerativo psicológico mental del protagonista se aparta de su desarrollo primario. El compromiso democrático desaparece y al espectador se le sume en una confusión conceptual altamente peligrosa.



Ilustración 7. Marsillach corrige un guión flanqueado por Pilar Miró y Amparo Baró. Fuente: *Tele Radio*.

Un cuarto factor de la pérdida o falta de popularidad de la serie es que la presión de la censura y el intento de burlarla con una dramaturgia abierta conducen a un lenguaje críptico. Al estudiar la cultura del franquismo se ha insistido una y otra vez en cómo cineastas, dramaturgos, novelistas, cantantes... adoptan un discurso oscuro y enigmático para esconder críticas al régimen bajo metáforas, elipsis, situaciones del pasado que hablan del presente, subtexto, chistes privados, etc. Esto crea lo que Halliday llama una antilengua, una lengua secreta que usa, en este caso, el lenguaje audiovisual de tal forma que solo lo comprenden quienes forman parte de una antisociedad. La antisociedad es una sociedad nacida dentro de otra de una manera consciente y como alternativa a la sociedad establecida. En nuestro caso de estudio, la antisociedad estaría formada por las gentes del teatro y los intelectuales.

Un ejemplo muy evidente de antilenguaje es el siguiente. Ocurre en el episodio 13, sobre la crítica, cuando el autor lee la reseña de su obra en *Nuevo Diario* (1967-1976), periódico opusdeísta [hemos puesto entre corchetes lo que dice sin decir]:

Se estrenó anoche en el Teatro Principal un curioso engendro sin pies ni cabeza escrito con una absoluta falta de sintaxis y, lo que es más grave,

FUERZA NUEVA.— Es muy curioso. El drama que apunta a la mitad del segundo acto, una vez superado los fenomenológicos balbuceos del primero, hace una motivación patriótica altamente diferenciada, derivada, poco a poco, hacia un brechtismo sospechoso nada esclarecedor. (cap. 2, m. 2)

#### 5.4. El antilenguaje

Un cuarto factor de la

de sentido común. Por si esto fuera poco, su autor, el señor Llorens, de exótico apellido [alusión al anticatalanismo], parece querer referirse por el título y el tema de su obra a un desgraciado e incómodo accidente financiero textil [Matesa, Maquinaria Textil del Norte S.A.] que fue en su día ampliado por algunos sectores públicos [alusión a Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, del sector aperturista] hasta ocasionar un grave quebranto [10.000 millones de pesetas] en las conciencias de muchos españoles. Si el señor Llorens piensa atacar con su obra a otras obras [al Opus Dei] de más reconocida y amplia solvencia, ha elegido un camino erróneo, además de inoperante. (cap. 13, m. 14)

Marsillach alude aquí al escándalo Matesa, un caso de corrupción que tuvo lugar en 1969 y en el que estuvieron implicados algunos miembros del Opus Dei, enemigos del espíritu del 12 de febrero y contra los que Marsillach ya había montado su *Tartufo*. Por otra parte, *La honradez recompensada... (siempre) en España* parece un título y un tema trasnochado, típico del teatro del Siglo de Oro, que solo busca la risa, pero hay que recordar que 1974 es el año de la quiebra de la Sociedad Financiera Internacional de Construcciones (Sofico), en el que se ven implicados ministros, militares y otros altos cargos de la época.

Sobre este antilenguaje se hizo eco muy pronto Oliver en *Tele Pueblo* con una entrevista titulada «Los chistes privados de Marsillach»:

– He observado que tiendes a hacer lo que los americanos llaman *private joke*, es decir, chistes privados, que casi solo los captan los que están en el «cotarro». ¿No crees que de alguna forma esto podría arrastrar a la serie cara a los espectadores medios?

– A mí me parece que los chistes privados son positivos. Serían negativos si se ofrecieran como soporte de los episodios, pero se dan como un «además», como un añadido. Mis tiros -bondadosos, desde luego- tratan de que una mayoría se divierta y que otra minoría se dé codazos de complicidad. (11-5-1974, s.p.)

Según Tony Sentis en *Tele Siete*, hasta Luchino Visconti se siente víctima de un chiste privado y parece dispuesto a poner una querrela contra Marsillach (19-10-1974, s.p.). En su sección de televisión en el *Diario de Burgos*, Alberto Matthies Castro critica la serie porque considera que estas «ocultas intenciones» solo las captan las gentes del teatro, «que

ponen aires de entenderlo y piensan que están ante una maravilla», pero que dejan indiferente al telespectador normal (22-7-1974, p. 19). Semanas después vuelve sobre la misma idea y viene a señalar que eso que nosotros llamamos antilenguaje es una de las razones de la falta de éxito de la serie:

Si Marsillach en su labor televisiva, a veces ha sido acusado de trabajar para la parte más intelectual del público, esta vez ni siquiera puede decirse que dicho sector pueda sentirse feliz por el producto realizado. Porque, en todo caso, ha hecho su labor con destino a una parte mucho más minoritaria: la gente del mundo del teatro para el que fabrica algunos chistes que hemos de suponer que escapan para el telespectador medio. En este sentido le ha fallado eso de saber criticar una situación concreta adquiriendo validez universal en función de la inteligencia de quien la realiza. (25-8-1974, p. 12)

También comenta el antilenguaje el sucesor de Matthies Castro en *Diario de Burgos*, Juan Antonio López Redondo, pero lo hace en un tono más positivo:

Quizás su mayor defecto haya sido que la sátira, la ironía, la caricatura, al nivel que él suele hacerlo, no llega a todos los telespectadores acostumbrados como estamos a productos literalmente para masas. Pero un revulsivo de este tipo -no pretendemos tampoco darle valor intelectual- puede proporcionar un poco de equilibrio a tanto guión, telefilm y musical completamente «sinsorgo» [sin interés] (2-10-1974, p.11)

Oliver, por otra parte, se muestra sorprendido del grado de libertad que tiene la serie para «decir cosas», abiertamente o de manera subrepticia, y le pregunta si hay ahora más libertad de expresión en TVE. Marsillach le responde que escribe en una línea similar a la de sus series anteriores.

De hecho, en otro episodio, Marsillach critica hasta a los aperturistas porque *Viridiana* (1961), la película de Buñuel, sigue prohibida. Lo hace en el capítulo 2, cuando cierra la trama con El autor proponiéndole a la Doncella (Victoria Vera) «jugar a las cartas», aunque ella prefiere el parchís. La historia de este final es la siguiente. Para cerrar *Viridiana*, Buñuel proponía que la protagonista se metiese en la cama con su primo

y su amante. El censor, naturalmente, lo prohibió, pero sugirió una alternativa: que jugasen los tres a las cartas. Y, en efecto, juegan al tute mientras el primo (Paco Rabal) dice: "Bien sabía yo que mi prima Viridiana terminará jugando al tute conmigo".

Marsillach también justifica esta forma de escribir en el capítulo 3 de la serie cuando el ya mencionado grupo de intelectuales, representantes de ciertas publicaciones de la época, acusan al autor de ser ambiguo:

TRIUNFO.— ¿Ese billete de veinte duros es la imagen viva y tangible del capitalismo putrefacto y corrompido o por el contrario la representación tendenciosa del proletariado ascendente alienado por los tentáculos opresores de la sociedad de consumo? Responda.

EL AUTOR.— Todo es mucho más sencillo. Leonardo es un hombre honrado...

CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO.— Ya, un hombre honrado que no se decide.

FUERZA NUEVA.— Que no actúa.

TRIUNFO.— Que no participa.

EL AUTOR.— Lo que yo pienso...

CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO.— Lo que usted piensa no nos interesa sino lo que usted escribe.

EL AUTOR.— Pero mi mensaje social...

TRIUNFO.— Déjese de frases hechas. Leonardo no es un revolucionario, olvídense.

FUERZA NUEVA.— Ni un celoso guardador del orden nacional, olvídense también.

EL AUTOR.— Lo que yo pretendo...

CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO.— Lo que usted pretende quedaría más claro si usted se atreviera a profundizar en una realidad objetiva.

EL AUTOR.— ¿Por ejemplo?

FUERZA NUEVA.— Si usted quiere que Leonardo pertenezca a una determinada ideología política, ¿por qué no hace que devuelva los 20 duros cantando *Deutschland Uber Alles*?

TRIUNFO.— Si por el contrario prefiere que pertenezca a otro de signo opuesto, ¿por qué no va por las calles agitando el billete mientras canta La Internacional?

EL AUTOR.— ¿Y si no me dejan?

TODOS.— Lo ve: ¡ambiguo!

MARSILLACH.— (*A cámara.*) De ahora en adelante la acusación de ambigüedad va a perseguir al novel autor implacablemente. Solo cuando llegue a viejecito y esté en un sillón de ruedas es posible que comprenda que todas las obras que se escriben en nuestro país pertenecen a una de estas dos clasificaciones: A) las que se estrena y que son ambiguas por el simple hecho de estrenarse; y B) las que no se estrenan porque no son lo bastante ambiguas como para que su estreno sea posible.



Ilustración 8. *Silencio, estrenamos* entre los mejores programas de 1974. Fuente: *Teleprograma*.

gioso, aunque, evidentemente, dada la gran polémica que la rodea, no hay unanimidad. Entre quienes pretenden colocar la serie en la Historia de la Televisión, está, en primer lugar, José María Baget Herm, uno de los críticos más importantes de la época. En aquel momento, escribe en *Teleprograma* y selecciona *Silencio, estrenamos* y «su clima de libertad» en el puesto décimo de los diez mejores programas de TVE de 1974. Y añade: «los episodios de la censura y el triángulo amoroso (que cerraba la serie [cap. 15]) fueron lo más destacado que nos dio Marsillach.» (13 a 19-1-1975, pág. 36)

Muchos años después Marsillach sostendrá que la censura impuso un lenguaje críptico que, en efecto, unos no entendían y otros tachaban de ambiguo, pero, sobre todo, y dado que Franco murió en la cama, aquello de meter puyas a los inmovilistas, mandar mensajes a este o aquel sector de la profesión y colarle cosas a la censura era un poco consuelo de tontos (1998, pág. 249-250).

## 6. LA CRÍTICA: EL EMBLEMA DE LA APERTURA

Pero si la popularidad de la serie puede ser cuestionada y tiene, como acabamos de ver, su explicación, el éxito de crítica es amplio y muy elogi-

Pero quien más palabras dedica a la serie y en el tono más elogioso es otro decano de la crítica de televisión, Enrique del Corral, que publica en *ABC* y, como Viriato, en la *Hoja del Lunes*. Del Corral fue un crítico que defendió el trabajo de Marsillach desde su primera intervención en TVE y acuña la expresión «serie marsillachsesca» para elevarlo a la categoría de autor. Incluso, por su apoyo a Marsillach, llega a recibir amenazas. Dice: «No hago caso de los anónimos recibidos por mi elogio a *Silencio, estrenamos*. Son escoria, fruto de la envidia» (*ABC*, 25-8-1974, pág. 54). Enrique del Corral publica valoraciones como estas:

Habrà que convenir, definitivamente, que *Silencio* es la serie más importante de todas las que han renovado el rostro de TVE, y que cuando cese por exigencias de programación y conclusión de la serie, se notará su ausencia. Y se notará muchísimo. (*ABC*, 30-06-1974, pág. 76)

Todo el programa, desde que comenzó a ser emitido, respira autenticidad, humor, sátira, denuncia sin acritud, televisismo y talento. Todo descansando sobre los hombros y el cerebro de Adolfo Marsillach, que es un superdotado de la ficción dramática. (*Hoja Oficial del Lunes*, 17-7-1974, pág. 28)

Desde que Adolfo Marsillach planteó su serie *Silencio, estrenamos* quedó instaurado en TVE el criterio de que televisión y rollo no se empaquetan juntos y que en televisión se están haciendo cosas más interesantes incluso que en el propio cine. (*ABC*, 18-8-1974, pág. 57)

Adolfo Marsillach es un valor total; buen escritor, admirable guionista, autor de series inolvidables que alcanza ahora su cénit; actor sólido y director autorizado. Todo junto y todo producto, no de generación espontánea, sino de muchas horas de estudio, de lectura, de paciente visión de las cosas, los hombres y los países. (*ABC*, 25-8-1974, pág. 54)

En particular, Enrique del Corral escribe elogios de los capítulos 8, 9, 10, 11, 12 y 14. Reproducimos su comentario de los capítulos 11, 14 y 12:

Creo que corresponde la primacía a Marsillach de haber escrito para TVE el guión original más europeo que recuerdo en ella. No digo que no haya otros; digo que no lo recuerdo ahora. Y lo curioso es que este

guión, que a mí me ha parecido europeísimo, es, por tipos y situaciones, eminentemente español y directamente emparentado con uno de los siete pecados capitales que de los españoles narró, con éxito reconocido, Fernando Díaz Plaja [se refiere a la lujuria]. (*ABC*, 18-8-1974, pág. 57).

*Silencio, estrenamos* ha tenido, entre otras virtudes, la de aumentar el tono y el interés con cada capítulo. El 14, emitido el miércoles, nos ha parecido más hondo, incisivo, amargo y aleccionador. Nos ha parecido, incluso, el más maduro de expresión televisiva, el más rico en matices como prueba de una autorizadísima dirección de actores y el más perfecto de realización. (*ABC*, 8-9-1974, pág. 75)

Es imposible, visto el capítulo del estreno [...], reunir más clima, mejor consecuencia, más dinamismo, idoneidad, caracteres dispares, nervios, crítica, espectador y todo lo que se adensa cada vez que una obra se estrena en España. Pilar Miró, realizadora de la serie, ha superado cum laude su reválida en la más espinosa, difícil, ajetreada, consecuente y televisiva de todas las series que hubo en TVE. Porque *Silencio, estrenamos* es una pila eléctrica de mucho voltaje, una explosión de mentalidades, caracteres, idiosincrasias y tabúes puestos ante las cámaras capítulo tras capítulo. (*ABC*, 25-8-1974, pág. 54)

Un tercer defensor de la serie es Carlos Marimon en *La Vanguardia Española*. Tras la emisión del capítulo 5, señala que *Silencio, estrenamos* es un programa de calidad, lleno de ironía, sarcasmo y burla despiadada en todo lo que desmenuza (31-5-1974, pág. 67). También muestra gran entusiasmo por el capítulo 14, «El coloquio», por sus dosis de calidad e inteligencia. Marsillach, escribe, «tiene que decirnos muy mesuradamente lo que él expondría con la máxima crudeza y a pecho descubierto» (6-9-1974, p. 27). Su balance final es el siguiente: «Marsillach ha dejado su impronta, su excelente saber hacer. [...] Ha dejado en la historia de las producciones de Prado del Rey una excelente labor, unos jugosos guiones y un magnífico trabajo de todo un equipo.» (4-10-1974, pág. 63)

Otro importante crítico, y muy bien informado como hemos visto al tratar de la censura, es Alberto Matthies Castro. Sigue la serie semana a semana en su sección Noticiario y Crítica de Televisión, que se publica en varios periódicos. Aquí le seguimos por el *Diario de Burgos*. En su primera crítica, correspondiente al capítulo 1, señala que la serie se ha puesto en marcha muy deprisa por deseo de TVE y que eso la ha perjudicado.

Un comienzo muy aceptable, aunque menos bueno de lo que quisiéramos, innegablemente si el autor hubiera sido otro, nuestros elogios hubieran sido mucho mayores, pero con Marsillach hay que mostrar una mayor exigencia. Al fin y al cabo, ha demostrado que es capaz de hacer excelente televisión. De todas formas, el nivel fue estimable. (20-4-1974, pág. 9)

En las siguientes críticas, elogia los capítulos «El empresario de sala» (cap. 3), «La censura» (cap. 4) y «El estreno» (cap. 12). Del capítulo 3 dice: «Fue, con mucho, el mejor de los tres programas emitidos, con una mayor profundidad satírica. [...] No hubo desperdicio» (3-5-1974, pág. 9). Del capítulo 12 asegura que «ha sido uno de los más entretenidos» por la agudeza mostrada. Si bien...

... hay un gran pero que poner a dicho capítulo. Fue la demostración de que Marsillach no se ha identificado nunca del todo con el medio. En efecto, toda la fuerza del episodio se basó en la ironía de unos comentarios hecho por voz en off [...] siendo las imágenes un simple apoyo de algo que se dice, en lugar de estar ambos elementos íntimamente integrados. (25-8-1974, pág. 12)

Este último «pero», que Matthies Castro siempre pone a la serie incluso cuando le gusta, se convierte en rechazo en los capítulos dedicados al actor empresario (cap. 2), al ensayo (cap. 7 y 8) y a la protegida (cap. 11), que tacha de flojos, monótonos, aburridos o previsibles. Es más, su valoración general de la serie es negativa:

Adolfo Marsillach ha pretendido hacer pasar gato por liebre en su retorno a TVE. Ya lo hemos comentado antes de ahora. Lo cierto es que, en líneas generales, *Silencio, estrenamos* no ha respondido a la expectativa con que era esperado. [...] Marsillach ha fallado (no siempre, insistimos, pero sí la mayor parte de las ocasiones) y se ha producido un hecho sorprendente. En la semana del 15 al 22 de junio fue considerado, según encuestas posteriormente dadas a conocer, como el peor programa que en dichas fechas emitió Televisión Española. Y si este puesto es ocupado habitualmente por *Concierto*, siendo ello debido como principal factor a la falta de preparación musical del público español, Marsillach podría caer en la tentación de comparar lo que le ha sucedido a él con lo que le pasa con los conciertos de la música clásica. Sería un consuelo que

podría buscarse ahora él mismo, pero estaría equivocado. Simplemente, *Silencio estrenamos* ha sido en líneas generales, una serie tediosa, escrita en momentos de escasa inspiración, con aislados, momentos de lucidez, que venía a confirmar precisamente la pobreza del resto del producto. (25-8-1974, pág. 12)

En septiembre, Juan Antonio López Redondo pasa a llevar la sección Comentario y Noticias de Televisión y las críticas en el *Diario de Burgos* mejoran, aunque, como ya señalamos, insiste que su mayor defecto es el antilenguaje: esa «cierta sutileza que al telespectador medio le deja indiferente» (30-8-1974, s.p.). Dice:

El miércoles pasado [cap. 14, sobre el coloquio] consiguió mantener la atención del telespectador gracias a un guión ingenioso, con situaciones que ponen de manifiesto la enorme capacidad crítica de Marsillach, así como su habilidad para caricaturizar situaciones, personas e instituciones. (11-9-1974, pág. 7)

Hasta le gusta que el capítulo 16 sea un metatexto:

Volvió a estar acertado Adolfo Marsillach, pues, además de reconocer sus propios errores, supo dejar en evidencia a los presuntos ofendidos reproduciendo acertadas secuencias de otros capítulos y diciendo abiertamente la intención de cada uno de ellos, hubo «varapalo» para los protestones de todas las edades, oficios y pelajes, pero con altura y sin remordimientos. (4-10-1974, s.p.)

En otros medios hay también críticas positivas y negativas. Ribas M. de la Vega-Inclán ataca la serie en el *Diario de Ávila*. Titula su crítica «El desfase de Adolfo Marsillach» y viene a decir que su anatomía del teatro no contiene «un solo personaje que se comporte como un individuo normal de 1974», la «serie renquea por falta de naturalidad» y no se sabe «en qué peldaño de la Historia ha situado Marsillach a sus comparsas» (5-6-1974, p. 11). Se muestran favorables *Aragón Express* y V. Ribadeo en el diario *Libertad* de Valladolid:

Marsillach está recogiendo una fructífera cosecha. Las críticas, aunque las hay de todos los colores, no dejan de coincidir en una cosa: el tema es

importante y el programa pone de manifiesto muchas de las cosas que ocurren «entre bastidores» y que nunca llegan al público. Es indudable que Marsillach ha puesto el dedo en la llaga, aunque en algunos casos duela. (*Aragón Express*, 15-6-1974, pág. 20)

De los programas producidos por TVE en la época de la apertura, el mejor, el de más altas ambiciones y, sobre todo el de trayectoria más regular, es, sin duda *Silencio estrenamos*. [...] El séptimo capítulo de la serie, emitido el miércoles [El ensayo I], vino a confirmar la línea afortunada de este programa. [...] *Silencio, estrenamos* es de lo poquísimo bueno que actualmente hay en la programación. (*Libertad*, 18-6-1974, pág. 6)

## 7. LA HUELGA DE LOS ACTORES

Hasta aquí hemos recurrido al capítulo 16, las encuestas, las cartas y las páginas de prensa para constatar que, en su momento, la serie fue polémica, poco popular y de alta calidad. Pero, sin duda, lo relevante es saber si se producen los cambios que Marsillach buscaba al rodar *Silencio, estrenamos*. Hay que recordar que la serie concluye el 2 de octubre y el 24 Pío Cabanillas es cesado por autorizar la proyección de *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura. Es el fin del espíritu del 12 de febrero en TVE y de la participación de Marsillach en la televisión franquista. ¿Pero la tercera apertura ha fracasado sin que quede nada? ¿Se puede constatar algún cambio a raíz de la emisión de la serie?

Creemos que sí. Cuatro meses después de la emisión del último capítulo, estalla la huelga de los actores que se desarrolla del 4 al 12 de febrero de 1975. Esta huelga es el movimiento laboral y político de oposición al régimen más importante de los trabajadores del espectáculo bajo el franquismo, pues cierran los teatros de Madrid, parte de los de Barcelona y provincias y se suman trabajadores del cine, el doblaje y la televisión, cantantes, artistas plásticos, críticos... Hay que recordar que la huelga estaba prohibida y era un delito grave mientras que, en 1973, un 45% de los españoles estaba a favor de ella, un 27% en contra y el resto se mostraba indiferente (Sinova, tomo I, pág. 32).

En realidad, en el estallido de la huelga hay que diferenciar entre causas directas e inmediatas y causas profundas y larvadas. La causa inmediata es que el 15 de diciembre de 1974 la Asamblea Democrática

de Base, de la que hablamos más arriba, propone designar una comisión obrera para que con voz y voto negocie el próximo convenio laboral de los actores en Madrid junto con los vocales oficiales. Es el origen de la Comisión de los Once, formada por José María Escuer Beltri, Jesús Sastre, Alberto Alonso López, Gloria Berrocal, María Dolores Gaos González-Pola, Vicente Cuesta, Juan Francisco Margallo, Luis Pren-des, Jaime Blanch, Pedro del Río [el censor en la serie] y José María Rodero [el actor empresario en la serie]. Sin embargo, la patronal se niega a negociar el convenio y el Ministro de Relaciones Sindicales, Alejandro Fernández Sordo, del sector inmovilista, se niega a dar voz y voto a la Comisión de los Once. El día 4 de febrero, unas horas antes de iniciarse las funciones teatrales, el colectivo decide ir a la huelga. Cuatrocientos actores, de un censo cercano a los tres mil, se encierran en la sede sindical de la Cuesta de Santo Domingo.

Pero, como hemos visto en nuestro análisis de la crisis del teatro, la huelga venía fraguándose desde muchos años atrás por tres causas profundas: 1) las irregularidades en las elecciones sindicales, de modo que siempre gana el candidato oficial; 3) el rechazo al SNE, que no solo no les representa sino que no hace nada por defenderles y, además, se opone a que los actores se agrupen en una única organización y puedan trabajar en teatro, cine, doblaje y televisión si necesidad de tener un carnet para cada una de esas actividades; y 3) los abusos empresariales en la contratación, como la doble sesión diaria y la negativa al día de descanso semanal. Salvo el tema sindical, la anatomía que del teatro se hace en *Silencio, estrenamos* toca estas causas profundas (y otras más, como la censura), de modo que capítulo a capítulo vaticina y favorece el clima levantisco que estalla el 4 de febrero.

Un dato. Seis meses antes de esta fecha histórica, Jorge Torras había escrito un artículo premonitorio en *La Vanguardia Española*. Lo titulaba «No hay función» y escribía sobre tres noticias que consideraba relacionadas: la conversión del Teatro Moratín de Barcelona en un cine, la serie de Marsillach y la reunión de actores convocada por el Sindicato de Artistas del Teatro de Cataluña en enero de 1934 en el Gran Teatro Español porque se iban a cerrar hasta nueve teatros y dos más iban a ser cines. La primera noticia, evidentemente, era una manifestación más de la crisis del teatro. La segunda constituía una declaración, por parte de Marsillach, de que es el propio profesional del teatro el responsable «en un elevado tanto por ciento de la crítica situación en que se encuentra».

Y Torras señalaba que la fábula del ratón que abre la serie venía a decir lo mismo que decía un personaje de *Esperando a Godot*: «He aquí a un hombre estúpido: se queja del zapato y en realidad es el pie». Marsillach, profesional consciente y responsable, añadía, les está diciendo a sus compañeros que basta de «tanta mentira, de justificaciones y excusas sin fundamento, de trucos y majaderías con los que unos pocos intentan engatusar a unos muchos». Finalmente, la noticia sobre la reunión de los actores era la solución, la toma de conciencia de la profesión: sindicarse, defender unos derechos y reclamarlos a los políticos. (6-7-1974, pág. 49).

En definitiva, las causas (la crisis del teatro) y los argumentos (la acción sindical, los artículos en prensa, la serie...) conducen a la Asamblea Democrática de Base del 4 de febrero y ésta a la huelga. En los días siguientes, se suman al paro otros cuatrocientos actores y profesionales de todos los ámbitos del espectáculo. Entre los vinculados con la serie, Marsillach, Pilar Miró y Amparo Baró. Meses antes, esta última, en declaraciones a *Tele Radio*, había señalado las duras condiciones de trabajo del actor. En televisión, jornadas agotadoras de seis días: tres para aprender el texto, dos de ensayos y la grabación. En el teatro, decía, se tiene que aceptar casi todo. No puede uno arriesgarse a rechazar una oferta dos veces o, señala, ya no se acuerdan de ti. Luego está la censura. Y lo peor: las dos funciones o bien la larga espera de un papel. La espera es tan desesperante, decía Amparo Baró, que «me dan ganas de gritar». (*Tele Radio*, 3 a 9-6-1974, pág. 15).

Marsillach se adhiere a la huelga el jueves 6 de febrero. El conflicto le resulta familiar. El 7 de mayo de 1974 había prestado declaración ante el juez en favor de varios profesionales de televisión acusados de crear una célula comunista en TVE y hacer reuniones y propaganda ilícita. Para algunos de ellos se pedía hasta cuatro años de cárcel (*Pueblo*, 8-5-1974, pág. 5). Lo que estos trabajadores intentaban hacer era lo mismo que ahora hacen los actores: montar una comisión obrera ajena al Sindicato Vertical para negociar el convenio.

El quinto día de huelga la policía detiene a ocho actores que forman un piquete informativo en el teatro Bellas Artes. La policía sostiene que dos de ellos, Yolanda Monreal y Antonio Malonda, son miembros o simpatizantes de ETA. De otros dos, Pedro María Sánchez y Rocío Dúrcal, se dice que son miembros del grupo maoísta FRAP (Frente Revolucionario Antifascista Patriótico). De nuevo, al mundo del teatro se le vincula con el terrorismo. Para la liberación de todos ellos se imponen

unas multas que ascienden a 2.650.000 pesetas. El propio Marsillach participa de una comisión que pretende negociar con la policía y forma parte de los representantes que negocian con el gobierno.

A partir del séptimo día de huelga, la unidad se debilita. El paro se mantiene a la espera de reunir el dinero suficiente para pagar las multas y así sacar de la cárcel a los cuatro actores que aún permanecen encerrados: José Carlos Plaza, Antonio Malonda, Tina Sáinz y Yolanda Monreal. Esto se produce el día 12, desconvocándose a continuación la huelga.

En un artículo, publicado poco después, Marsillach dice que durante el paro la profesión ha adquirido «la conciencia clara de lo que representa. En unos días hemos borrado para siempre la imagen de bohemia del trotamundos mendicante. Ya no somos bufones» (1975, pág. 104). Nosotros diríamos que la profesión vio la serie y ahora son «ratones conscientes que luchan por mejorar su ratonera».

## 8. CONCLUSIONES

Hemos sostenido que *Silencio, estrenamos* es una serie en la que Marsillach rueda una anatomía crítica del teatro, lo hace desde una poética marxista, sometiendo cada capítulo a la autocrítica y todo ello con un doble objetivo: reformar el teatro para sacarlo de la crisis y democratizar el país para sacarlo de la Dictadura. Ambas cosas, en realidad, van juntas. Lo primero no puede conseguirse sin lo segundo, de ahí que el resultado de la huelga sea poco relevante. Marsillach hace del tardofranquismo «un gran teatro del mundo» y capítulo a capítulo, bajo el espíritu aperturista y posibilista del 12 de febrero, señala sus vicios y peligros. Si damos un repaso, nos sale una lista en la que Marsillach critica:

- La odiosa idea de que persista un teatro burgués sin escritores burgueses o bien un franquismo sin Franco. (cap. 1)
- La falta de democracia interna en la elección del repertorio de las salas de teatro. Algo así sucede también con la agenda del gobierno. (cap. 2)

- El mercado, que con argucias comerciales, como son los vales de descuento del teatro, puede conseguir que consumamos basura. (caps. 3 y 13)
- La censura, que debe eliminarse porque los españoles han cambiado. (cap. 4)
- La falta de profesionalidad, que exige que cada oficio tenga el suficiente valor, la suficiente humildad y la suficiente lucidez para hacer crítica del suyo, cumplir sus deberes y reclamar sus derechos. (caps. 5, 7, 8, 9 y 10)
- La prensa sensacionalista y partidista, que no escucha lo que la sociedad le dice. (caps. 6 y 13)
- La homofobia. (caps. 3 y 7)
- El anticatalanismo, que muestra las tensiones territoriales. (cap. 8)



Ilustración 9. Marsillach se dirige a cámara en el capítulo 1 y dice: «Un país que no es capaz de asomarse a su propio espejo o está moribundo o merece estarlo».

Fuente: *Teleprograma* (Martínez Parra).

— Los que se disfrazan de derechas y de izquierdas, como:

— Los que disfrutaban de privilegios desde que la Guerra Civil les pilló en zona nacional. (cap. 6)

— Los puros, los diferentes, los incontaminados, «el falso contestatario español», los progres de pose, los que se quejan de

que el teatro esté lleno de vivos, los que dicen que bajo el régimen no hay que publicar, ni filmar, ni estrenar... Pero (esto no lo dice Marsillach, no puede decirlo) les parece bien poner bombas. (caps. 6 y 9)

- Los adúlteros, un pecado nacional que el machismo español perdona en el hombre y que no se cura ni con la policía ni el confesionario sino con el divorcio (palabra que no se puede mencionar casi ni con el espíritu del 12 de febrero). (caps. 11 y 15)
- Los estrenistas, que son, en el teatro y en la vida, los grandes hombres de negocios, los banqueros importantes, los intelectuales y artistas de la cultura y los políticos. Empujados por filias y fobias, ellos deciden el éxito o el fracaso de una obra teatral o de un cambio social. No importa demasiado que en la función del día siguiente los espectadores/ciudadanos «de la calle» estén en desacuerdo. (cap. 12)
- La juventud airada, inconforme, antipactista, contestataria, rebelde, que es el futuro, pero que en su utopismo, no entiende que «lo primero que se necesita para que las cosas ocurran es que, precisamente, puedan ocurrir.» El país no necesita otra guerra sino transición. (cap. 14)

Todas estas críticas evidencian que el impacto de la serie va más allá de la huelga de actores. Si nos fijamos en la evolución posterior del país, la Transición consiste, precisamente, en dictar un aparato legal que va a resolver (más bien intenta resolver) los problemas señalados por Marsillach, el cual capítulo a capítulo no solo propone una reforma del teatro sino que establece una agenda de gobierno que, paulatinamente, se irá cumpliendo: Ley para la Reforma Política de 1977, que pone fin al franquismo sin Franco; Real Decreto-Ley sobre libertad de expresión de 1977, que pone fin a la censura; despenalización de la homosexualidad en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1978; Real Decreto Ley de 1978 sobre el Referéndum Nacional de la Constitución, que permite votar a los jóvenes mayores de 18 años; creación en 1978, y a iniciativa de Marsillach, del Centro Dramático Nacional; Ley reguladora del Derecho de Asociación Sindical de 1979; Estatuto de Cataluña de 1979; Estatuto de la Radio y Televisión Española de 1980; Ley de Divorcio de 1981...

## 9. REFERENCIAS

- AAVV (1976). *El espectáculo de la huelga, la huelga del espectáculo*. Ayuso.
- AMESTOY, ALFREDO (2006). La transición fue la transacción. En Diez Puertas, Emeterio (ed.) (2005). Dossier Cincuenta años de televisión en España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677, 17-23.
- ANTONA, TAMARA (2016). La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación. *Comunicación y Medios*, 25 (34), 8-21.
- BAGET HERM, JOSÉ MARÍA (1993). *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Feed-Back.
- BRECHT, BERTOLT (mayo-junio de 1957). Una nueva técnica de interpretación. *Primer Acto*, 2, 13-14.
- BUERO VALLEJO, ANTONIO (julio-agosto, 1960). Obligada precisión acerca del 'IMPOSIBILISMO'. *Primer Acto*, 15, 1-4.
- CAMARERO, JESÚS (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Anthropos.
- CANÓS CERDÁ, ELVIRA (2015). *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica*. Tesis de Universidad CEU-Cardenal Herrera.
- CUESTA, PALOMA (1988). *Comunicación dramática y público: El teatro en España (1960-1969)*. Tesis de Universidad Complutense.
- DE ESTEBAN, JORGE y LÓPEZ GUERRA, LUIS (1977). *La crisis del Estado franquista*. Labor.
- DE RIQUER, BORJA (2015). La crisis de la dictadura. En Julián Casanova (ed.). *Cuarenta años con Franco* (pp. 115-149). Crítica.
- DÍAZ, LORENZO (1995). *La televisión en España*. Alianza.
- DÍAZ-PLAJA, FERNANDO (1974). *La pantalla chica*. Plaza & Janés.
- DIEZ PUERTAS, EMETERIO (2001). La situación laboral del actor bajo el franquismo. *ADE*, 84, 108-118.
- DIEZ PUERTAS, EMETERIO (ed.) (2006). Dossier Cincuenta años de televisión en España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 677, 7-58.
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS. (1980). *Radiotelevisión y política cultural en el Franquismo*. CSIC.
- GÓMEZ-ESCALONILLA, GLORIA (2003). *Programar televisión: análisis de los primeros cuarenta años de programación televisiva en España*. Dykinson.
- HALLIDAY, MICHAEL ALEXANDER KIRKWOOD (1976). Anti-Languages. *American Anthropologist* 78 (3) pp. 570-584. <https://www.jstor.org/stable/674418>

- HUTCHEON, LINDA (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Routledge.
- MARSILLACH, ADOLFO (1963). *Silencio... ¡Vivimos!* Gráficas Templarios
- MARSILLACH, ADOLFO (1975). Epílogo. En Vidal, Manuel. *La huelga de los actores* (pp. 101- 104). Felmar.
- MARSILLACH, ADOLFO (1998). *Tan lejos, tan cerca. Memorias*. Tusquets.
- MORALES, ISABEL (2006). La apertura llega a la tele. En *El franquismo año a año: 1974* (pp. 113-123). Unidad Editorial.
- MUÑOZ CÁLIZ, BERTA (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española.
- PALACIO, MANUEL (2001). *Historia de la televisión en España*. Gedisa.
- PALACIO, MANUEL (2012). *La televisión durante la transición española*. Cátedra.
- PAVIS, PATRICE (1989). *Diccionario de Teatro*. Paidós.
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO (1972). *Adolfo Marsillach*. Dopesa.
- PINILLA GARCÍA, ALFONSO (2023). *Arias Navarro y la reforma imposible (1973-1976)*. Los Libros de la Catarata.
- RUEDA LAFFOND, JOSÉ CARLOS y CHICHARRO MERAYO, M<sup>a</sup> DEL MAR (2006). *La televisión en España (1956-2006)*. Fragua.
- SASTRE, ALFONSO (1965). *Anatomía del realismo*. Seix Barral
- SASTRE, ALFONSO (mayo-junio, 1960). Teatro imposible y pacto social. *Primer Acto*, 14, 1-2.
- SINOVA, JUSTINO (1984). *Historia de la transición. 10 años que cambiaron España (1973-1983)*. Diario 16.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS (2007). *Franco. Crónica de un tiempo. VI. Los caminos de la instauración. Desde 1967 a 1975*. Actas.
- TUSELL, JAVIER y QUEIPO DE LLANO, GENOVEVA G. (2003). *Tiempo de incertidumbre: Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*. Crítica.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1973). *El libro gris de televisión española*. Edic. 99.
- VIDAL, MANUEL (1975). *La huelga de los actores*. Felmar.

