

L'allégorie de la dictature et de la liberté  
dans *El último gallinero* de Manuel Martínez Mediero (1968)

ANNE LAURE FEUILLASTRE  
(Université Paris Nanterre, CRIIA, EA 369)

Résumé :

Manuel Martínez Mediero, l'un des « jeunes » auteurs du mouvement du Nouveau Théâtre Espagnol qui s'est développé à la fin du franquisme et au début de la Transition, écrit sa première fable de caractère ésopeque *El último gallinero* en 1968. À la lumière de la situation politique de la fin des années 1960 —période de crise pour la dictature—, cette pièce se présente comme une allégorie politique de l'absence de liberté. Le lieu symbolique du poulailler apparaît comme un microcosme de l'Espagne d'alors, dont les personnages zoomorphes incarnent le chef tyrannique, les forces de l'ordre, l'intellectuel censuré, le peuple conservateur, l'aristocratie monarchique, la jeunesse de gauche et la figure libertaire révolutionnaire. L'histoire de ces gallinacés privés de liberté reflète, symboliquement, celle des Espagnols pendant les années technocratiques du franquisme.

Mots-clés : Nouveau Théâtre Espagnol, fable, tardofranquisme, allégorie, liberté, dictature.

Abstract:

Manuel Martínez Mediero, one of the “young” authors of the Spanish New Drama movement which developed in Spain during the late-Francoism and the early Spanish Transition, wrote his first aesopic-like fable *El último gallinero* in 1968. In light of the political situation of the end of the 1960's —a time of crisis for the dictatorship—, this play presents itself as a political allegory of the lack of freedom. The symbolic place of the chicken coop appears like a microcosm of Spain, whose zoomorphic characters personify the autocrat, the security forces, a censored intellectual, the conservative population, the monarchist aristocracy, the young left-wingers and the revolutionary libertarian figure. The story of this freedomless gallinaceans symbolically reflects that of Spain during the Francoism's technocratic years.

Key words: Spanish New Drama, Fable, Late-Francoism, Allegory, Freedom, Dictatorship.

Le Nouveau Théâtre Espagnol surgit à la fin des années soixante en Espagne comme mouvement dramatique critique distinct du Réalisme social —sa génération contemporaine—, à l'esthétique avant-gardiste et à la position plus radicale. Il est resté marginalisé du circuit commercial et a donc été contraint de se diffuser de façon alternative (par les groupes

indépendants, lors de festivals et de concours, dans des cafés-théâtres, dans la clandestinité), toujours minoritaire vis-à-vis du théâtre commercial.

Les auteurs de ce mouvement marginalisé se penchent sur les problèmes de la liberté dans les sociétés occidentales et, bien évidemment, sur la dictature à laquelle est soumise l'Espagne lorsqu'ils écrivent leurs pièces. Celles-ci reflètent la réalité paradoxale des dernières années du franquisme mais de façon allégorique et symbolique : le pays est souvent imaginaire, peuplé de personnages soumis à un chef, père, frère, roi ou à tout autre figure incarnant l'autorité ; les sociétés décrites sont archaïques mais connaissent pourtant la consommation de masse, le boom touristique, les débuts du *destape*. La plupart des pièces mettent en évidence ce contraste entre un mode de vie plus ouvert et la continuité d'un régime obsolète toujours oppressif, caractéristique du franquisme tardif. À l'image des personnages privés de liberté et soumis à l'autorité, les auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol expérimentent la censure de leurs productions, mutilées ou interdites, en particulier pour des raisons politiques et religieuses.

L'objectif de cet article est de proposer une lecture des codes allégoriques et symboliques de *El último gallinero*, à travers le prisme de la réalité politique du *tardofranquisme*. Cette fable animalière fut écrite en 1968 par Manuel Martínez Mediero (Badajoz, 1939) et représentée l'année suivante lors du III festival de Sitges<sup>1</sup>, événement qui permettait aux jeunes auteurs marginalisés d'alors d'accéder à la scène. Il s'agit d'une pièce particulièrement représentative du courant, qui propose une réflexion à la fois sur la liberté et sur ses limites. Comme d'autres auteurs du mouvement, l'approche de Martínez Mediero est critique vis-à-vis des régimes autoritaires, mais aussi sceptique quant à la possibilité d'établir un système réellement démocratique en raison de la nature de l'homme, ici incarné par des gallinacés.

*El último gallinero* est une fable ésope en deux parties dans laquelle les protagonistes zoomorphes sont tous des oiseaux de basse-cour. Dix-sept volatiles particularisés et deux collectifs —désignés comme des poules pondeuses et des coqs— représentent les hommes. Les observations destinées au metteur en scène indiquent d'ailleurs : « estas gallináceas

---

<sup>1</sup> La première a lieu le jeudi 16 octobre 1969 à 22h30 dans le théâtre Casino Prado de Sitges, représentée par le groupe Akelarre de Bilbao (de Luis Iturri). La pièce remporte le premier prix, ce qui lui permet d'être jouée de nouveau, cette fois dans le théâtre Marquina de Madrid le 24 mai 1970 dans le cadre du « Ciclo de Teatro Nacional de Cámara y Ensayo ». Il faudra ensuite attendre 1982 pour que l'œuvre *El último gallinero* soit montée, dans le Centre Culturel de la Villa (Madrid), par le groupe Cátaro d'Alberto Miralles.

pueden [considerarse] como seres humanos trasplantados »<sup>2</sup>. Le poulailler est fondamental, comme le suggère le titre de la pièce, car il reflète l'Espagne de la fin des années 1960, sa structure politique et sociale. Selon la rhétorique classique, il s'agit d'une fable agonale<sup>3</sup>, car les volatiles s'opposent dans leur vision et leur symbolique, l'objectif étant de représenter la société toute entière. Le chef du poulailler est un coq nommé Hermógenes, qui gouverne de façon dictatoriale tout en voulant donner l'image d'une démocratie. Le titre est symbolique : si dans la fable le poulailler est le dernier du genre (il doit être fermé et remplacé par un système d'élevage avicole industriel), il renvoie également à l'Espagne, dernière dictature d'Europe lorsque Martínez Mediero écrit la pièce<sup>4</sup>, c'est-à-dire que ce lieu est une allégorie de l'Espagne franquiste isolée et renfermée sur elle-même. Par le biais d'une métaphore continue tout au long du texte<sup>5</sup>, il est décrit comme archaïque, vétuste et obscure dès les didascalies initiales : « *Lo que debe ser un viejo gallinero. Es decir, un viejo, umbrío, destartalado, cochambroso gallinero en una especie de castillo arrumbado* »<sup>6</sup>. Il est courant dans le Nouveau Théâtre Espagnol de trouver des lieux allégoriques décrits comme vétustes et obsolètes par rapport à une société qui se modernise.<sup>7</sup> Le poulailler de la fiction s'apparente à plusieurs reprises à une forteresse ou une prison de laquelle les personnages ne peuvent sortir

---

<sup>2</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, dans *Festival de Teatro de Sitges (1967-1970)*, Barcelona, Comisión Organizadora Festival de Teatro de Sitges, 1971, p. 170. Notons qu'il existe deux versions différentes du texte : l'une publiée dans la revue *Yorick* (n.º 38, février-mars 1970, p. 15-46), rééditée d'abord dans l'ouvrage *Festival de Teatro de Sitges 1967-1970* (p. 173-275) puis dans les *Obras completas* de l'auteur en 1999 (Madrid, Fundamentos, vol. I, p. 319-378), et une autre version dans *Teatro Antropofágico* qui réunit trois pièces de l'auteur, datant de 1978 (Madrid, Fundamentos, coll. « Espiral Teatro », 39, p. 40-114). Si la majorité des personnages sont conservés et la trame reste sensiblement la même (la fin se distingue cependant), les répliques changent dans la plupart des cas et le langage est manifestement plus direct : l'allégorie politique est explicitée à plusieurs moments, la sexualité est abordée sans retenue et le discours des personnages est souvent plus grossier, voire vulgaire. Cela témoigne d'une évolution de l'écriture entre 1969 et 1978 : fin de l'autocensure, thèmes et langage libres, écriture allégorique ou figurée moins nécessaire après la fin de la censure gouvernementale. Nous travaillerons ici à partir de la première version puisqu'il s'agit du texte original et majoritairement diffusé.

<sup>3</sup> La tradition classique distingue deux catégories dans la fable ésopeque : la fable étiologique, qui présente un seul animal avec les caractéristiques qui sont propres à son espèce, et la fable agonale (plus commune), déterminée par l'affrontement de deux protagonistes animaux qui présentent des caractéristiques opposées (Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Historia de la fábula greco-latina*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense, 1979, p. 59, p. 163 et p. 17).

<sup>4</sup> Au Portugal, Salazar renonce au pouvoir en 1968, bien que, dans les faits, la dictature se poursuive jusqu'en 1974 avec Marcelo Caetano.

<sup>5</sup> Selon Heinrich Lausberg, « La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada en una frase entera (a veces más) », Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1984, t. II, paragraphe 895, p. 283.

<sup>6</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, dans *Festival de Teatro de Sitges (1967-1970)*, op. cit., p. 173.

<sup>7</sup> Nous pensons par exemple au vieux musée de *El caserón* de Jerónimo López Mozo (pièce inédite de 1972), à la propriété dans *Por venir* (création collective inédite de la compagnie La Bojiganga et de J. López Mozo, 1975), au train de *Tren a F...* de José María Bellido (1964, publication de 1971), à la basse-cour d'*El regreso de los escorpiones* de Manuel Martínez Mediero (1969) ou encore à la décharge dans *El automóvil*, du même auteur (1973).

et dans laquelle personne ne rentre. Les mots « castillo », « ventano enrejado » renvoient à l'enfermement, tout comme les allusions répétées à l'obscurité. De même, certaines répliques insistent sur cet aspect : « Estos malditos tienen aún cerrada la puerta » ou « estamos encerrados »<sup>8</sup>. Les oiseaux sont obnubilés par cet enfermement qui les prive de liberté, comme le montre cette réplique de la poule Catalina : « No sabes detrás de las rejas si el que está preso eres tú o son presos los de fuera ». La porte du poulailler est constamment fermée et la nourriture se fait rare. Les habitants de ce microcosme de la société espagnole sont également privés de libertés :

([...] *Sólo se oye el suave aleteo de un gallito y una gallinita que terminan el amor. Son tomateros.*)  
 G. TOMATERO.— Chist... No hagas ruido, amor... Que el respiro puede delatarnos<sup>9</sup>.

Dans cette première scène de la pièce, les relations amoureuses semblent interdites et le jeune Poulet de grain doit se cacher. La répression sexuelle ainsi que le poids de la morale sont ainsi représentés, à l'image de l'Espagne.

Le chef politique Hermógenes est l'incarnation allégorique de Franco. Dès les premières didascalies, il apparaît comme ayant une position supérieure puisqu'il dort en hauteur contrairement aux autres. Il est décrit ainsi :

*En lo alto del gallinero, Hermógenes, hermoso gallo rojizo de lenguas y garfios espolones anuncia el nuevo día. Hermógenes tiene hechuras de amo del corral*<sup>10</sup>.

Son statut est clairement identifié par le mot « amo », puis ensuite par la comparaison « *mira al gallinero como un dueño a su dueña* » ou par diverses répliques telles que « Bien, muy bien. Orden y disciplina »<sup>11</sup> qui caricaturent le personnage en insistant sur son obsession pour l'ordre. Tout au long de la pièce, les ergots symbolisent la puissance visible des mâles, et le dictateur appelle ses rivaux « despolonado »<sup>12</sup>. Comme nous le verrons, ce thème est lié à celui de la castration, autre symbole important en rapport avec la virilité. Le chef est celui qui dicte le rythme du poulailler et qui chante le matin pour réveiller les animaux<sup>13</sup>. Il apparaît comme particulièrement intéressé par l'idée de liberté, mais toujours dans un intérêt très

<sup>8</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 173, p. 175 et p. 187, respectivement. La citation suivante provient également de la p. 175.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 174 et p. 187, respectivement.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 178 et p. 180.

<sup>13</sup> Cela rappelle la fable animalière *Chantecler*, pièce d'Edmond Rostand écrite en 1910, dans laquelle le chef de la basse-cour est aussi un coq (du même nom que le titre de l'œuvre) qui pense faire lever le jour chaque matin par son chant.

personnel, celui de sortir du poulailler pour assouvir ses besoins sexuels ; ses répliques abondent dans ce sens : « ¿No véis, imbéciles, que hemos perdido la libertad? », « Yo quiero mi libertad ». Son objectif est, par la suite, sans équivoque : « lo que deseo es mi libertinaje. Quiero beber el agua de la blanda [...] y correr a las gallinas por el campo »<sup>14</sup>. La surprenante métaphore suggère la raison de son obsession, car « beber el agua de la blanda » « blanda » signifie ici « lit » dans un langage argotique<sup>15</sup>. Le dictateur est caractérisé par sa volonté constante d'imposer son autorité à l'intérieur. Il veut se montrer comme le plus fort et le plus virile, et pour cela il ridiculise les autres coqs qui essaient de lui tenir tête, comme le lieutenant Yago ou le jeune Poulet de grain, symboles respectifs du militaire et de la jeunesse de gauche :

YAGO.—Huevos hay míos en este gallinero.  
 HERMÓGENES.—(*Se le engalla.*) ¿Hay alguna duda sobre la paternidad de los huevos de este gallinero, Yago maricuela?  
 (*Están enfrentados, pero Yago se encoge.*)  
 HERMÓGENES.—Creía...  
 G. TOMATERO.—Espera a que crezca, Hermógenes emplumado. Conmigo te las has de ver.  
 HERMÓGENES.—(*Riendo.*) Coc, coc, coc... Ni crestas, ni espolones hay en este gallinero.  
 G. TOMATERO.—Pues algún día te la picaré yo, viejo chuleta.  
 (*Y dicho esto Hermógenes sale tras del aprendiz de gallo hasta picarle la cresta.*)<sup>16</sup>

Ce passage traduit, d'une part, l'importance de la virilité entre les coqs et, d'autre part, les préceptes d'une jeunesse résistante qui tente de s'opposer au vieux dictateur. Du point de vue des idées, seuls le Poulet de grain et le Chapon osent s'exclamer ouvertement : « ¡Viva la revolución! » et « ¡Abajo la aristocracia!<sup>17</sup>, respectivement. Le reste du poulailler lui est visiblement plus favorable. Hermógenes est caractérisé par l'agressivité, il emploie souvent l'impératif pour s'adresser aux autres personnages et les dénigre par des insultes. Il est intéressé par la productivité des poules pondeuses, dans un contexte de concurrence économique avec l'extérieur (représentée par l'industrie intensive). Il leur ordonne ainsi : « Vosotras creced y multiplicaos »<sup>18</sup>, alors que les poules s'exécutent en chantant, soumises au chef. Cette stratégie économique fait écho au discours des hommes hors scène. La voix de l'un d'eux explique ainsi : « En realidad ponían pocos huevos. Eran un atajo de inútiles ». Cela permet de comprendre le danger qui pèse sur le poulailler, non destiné à une rénovation mais bien à une destruction qui justifie l'enfermement des animaux : l'extérieur impose un

<sup>14</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 177, p. 178 et p. 187, respectivement.

<sup>15</sup> *DRAE*, s.v. blando, da., acc. 5.

<sup>16</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 178-179.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 183. La citation suivante se trouve p. 184.

mode de production différent de celui du poulailler vétuste. Cette vision est en accord avec celle des technocrates du moment, ou réformistes économiques, qui veulent ouvrir l'Espagne à l'extérieur afin de développer l'économie. C'est ce qu'explique Hervé Petit dans l'introduction de *Teatro antropofágico* :

Los hombres y sus aves modelos que están en el exterior del gallinero representan la nueva sociedad tecnocrática occidental en la que el gallinero autárquico (la España de la post-guerra) no ha entrado todavía<sup>19</sup>.

Mais nous verrons par la suite que l'idée de liberté qui arrive de l'extérieur avec cette nouvelle forme d'économie sera réprimée par l'autorité, soutenue par l'oligarchie. Dans un premier temps, en tant que chef d'État, Hermógenes prend des mesures drastiques afin d'augmenter la productivité : « Las ponedoras en lugares distantes, pondrán huevos a tres metros de distancia y no se podrá hablar mientras se pone »<sup>20</sup>. Cette attitude est caractéristique du gouvernement technocrate du second franquisme qui a pour objectif de développer l'économie de l'Espagne et de moderniser les structures au détriment des libertés<sup>21</sup>. La démocratie de façade, tant critiquée par les auteurs du mouvement, est également dépeinte : le dictateur recherche la légitimité pour son pouvoir et donne l'apparence d'une ouverture démocratique. Cet exemple illustre cette affirmation :

HERMÓGENES.—Que levanten el ala los que estén con el capón. (*Flamean las alas.*) Esta es la democracia. Nadie podrá decir nada. (*Pausa.*) Estamos contigo capón<sup>22</sup>.

Martínez Mediero semble ici ironiser sur les démocraties de façade et leurs référendums faussés, réelles mascarades élaborées par le pouvoir pour se légitimer. Rappelons que deux ans avant l'écriture de *El último gallinero*, l'État franquiste avait organisé un référendum pour l'approbation du projet de « Ley Orgánica del Estado », le 14 décembre 1966, affichant officiellement le taux record de 100% de participation et une victoire presque unanime du « oui », avec un taux supérieur à 95%<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Hervé PETIT, dans Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *Teatro antropofágico*, op. cit., p. 14.

<sup>20</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 186.

<sup>21</sup> Enrique MORADIELLOS, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 149.

<sup>22</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 192.

<sup>23</sup> Voir le *No-Do* n.º 1250 A (du 19 décembre 1966), dans RTVE, « El Referéndum Nacional » [en ligne], Corporación Radio Televisión española [disponible le 20/10/2017], <URL : <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1250/1473485/>>. Le document commence par le titre « El pueblo votó sí » puis annonce aux Espagnols : « Fueron 19.289.344 los votantes sobre un censo de un poco más de 21,5 millones [los que acudieron a] cumplir este derecho ciudadano », « [frente a] periodistas de todo el mundo ». Le résultat officiel du scrutin est donné : « más del 95% del censo electoral ha dicho sí a Franco y a su Ley Orgánica. El pueblo español decide, de este modo, su propio futuro ».

Le jeune Poulet de grain, désigné par l'anthroponyme général « G. Tomatero », incarne la jeunesse et les idées révolutionnaires. Il défend les libertés, les femmes et le changement. Ce personnage incarne la vision utopique de la jeunesse de gauche, comme le montre sa réplique : « Sólo hay progreso donde el hombre es libre de tiranías y picos como lanzas »<sup>24</sup>. Il réclame la liberté tout au long de la pièce. La société conservatrice, hostile à tout changement, s'oppose à ses idées et à sa tentative de rébellion, et Hermógenes tente alors de discréditer le jeune poulet afin d'éviter une contagion des idées révolutionnaires. G. Tomatero peut représenter la jeunesse étudiante car l'un des personnages s'exclame : « los tomateros a la escuela ». Il est décrit comme un étudiant de famille aisée et le jeune poulet s'affirme incapable de participer à une révolution en raison de son statut : « Nosotros somos hijos de papá ». Ainsi, Martínez Mediero montre un ton critique envers chaque type de personnage de la société dépeinte dans la fable. Cette jeunesse, symbole des idées révolutionnaires dans l'Espagne des années 1960 et 1970, apparaît comme immature et incapable de changer le système politique établi : la critique n'est pas uniquement dirigée contre le franquisme ou la dictature en général mais aussi contre ceux qui sont incapables de s'y opposer efficacement. Le scepticisme de l'auteur quant à l'action de l'opposition est ici manifeste.

Les protagonistes qui soutiennent Hermógenes sont le coq Olivares, les deux oiseaux symboles de l'aristocratie (Don Faisán et Don Pavo), et le peuple bourgeois et conservateur incarné par l'ensemble des poules et poulets souvent désignés comme âgés. Olivares est toujours armé de sa matraque et représente donc les forces de l'ordre. Son portrait est peu flatteur, afin de traduire la vision critique de l'auteur envers la police au service du régime :

*En el silencio se destacan unos ronquidos cada vez más espesos y llegaderos. Abren filas gallos y gallinas. Sobre unos maderos del gallinero un gallo duerme. No es un gallo normal. Los gallos son normalmente rojizos o javados o bien negros. Olivares es azul y terriblemente ventruado. Al roncar y expulsar el aire, la cresta se le enrojece peligrosamente como si fuera a estallar por la acción de la sangre. Tiene la estampa del guindilla de pueblo, e incluso le cae de la cintura una especie de porra quebrada por el uso. El coro le rodea y el aguacil parece inflarse cada vez más*<sup>25</sup>.

Olivares est donc clairement désigné comme le représentant de la police par les mots « guindilla », « alguacil » et « porra ». Le lexique renvoie à un personnage dangereux et violent, mais aussi inutile. Lorsque tous les personnages sont réveillés et actifs, Olivares dort et ronfle, complètement passif, alors que les habitants comptent sur lui pour trouver une solution au problème du poulailler. L'anthroponyme choisi peut faire référence au comte-duc

---

<sup>24</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 183. Les deux citations suivantes se trouvent p. 186 et p. 189, respectivement.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 184-185. Les deux citations suivantes proviennent des pages 185 et 186, respectivement.

d'Olivares, ministre et favori de Philippe IV, dont le gouvernement fut marqué par l'autoritarisme et la répression de toute résistance. Olivares est la cible des railleries de certains personnages, car il peine à se réveiller, caractérisé par sa paresse. Il n'est efficace que dans la répression, ce qui semble être son activité de prédilection, et une didascalie indique ainsi : « *Se despierta asustado y su primer trabajo es sacar la porra por la fuerza de la costumbre* ». Ses cibles privilégiées sont les jeunes poulets de grain, le chapon homosexuel et les poules pondeuses pas assez productives, tous régulièrement réprimés par le coq. Son discours est typiquement celui des forces de l'ordre, comme le montre par exemple : « ¡Vengan, circulen! No formen grupos. [...] Vengan circulen, leches », tel le garant de l'ordre qui caractérise les états répressifs.

Les deux dindons, Don Faisán et Don Pavo, incarnent, comme nous l'avons dit, l'aristocratie qui soutient le dictateur. Notons qu'ils sont ouvertement monarchiques, à l'image des franquistes : le dramaturge ironise ainsi sur les vieux aristocrates, soutiens du régime dictatorial tout en aspirant à une monarchie, ce qui révèle sa vision quant à la réalité espagnole. L'analogie avec l'Espagne va encore plus loin. L'échange de répliques entre le faisan et le poulet de grain révèle que le poulailler est une monarchie sans roi dirigée par le dictateur, à l'image de l'Espagne franquiste : « DON FAISÁN.—Devuélvame el trono y hablaremos. G. TOMATERO.— Piojos hay en el trono »<sup>26</sup>. Le trône est donc vide et don Faisán serait le monarque légitime, non sans rappeler Juan de Bourbon, évincé par Franco lui-même.

La fable dépeint une société nullement prête au changement : les poules elles-mêmes ne désirent aucune émancipation, l'ensemble des gallinacés est conservateur et réfractaire au changement, les aristocrates incarnent le désir de modernité économique sans jamais vouloir changer ce système politique qui leur convient parfaitement. Ils sont hostiles à toute ouverture vers une démocratie apportant des libertés au peuple comme l'indiquent leurs répliques : « Qué loca está la gente con la libertad », « Cuando se darán cuenta que la libertad no sirve para nada »<sup>27</sup>. G. E. Wellwarth écrivait d'ailleurs au sujet de l'auteur dans cette pièce : « Su tesis en la obra es que una sociedad que tiene la posibilidad de la libertad y de progresar, ni progresará ni optará por la libertad »<sup>28</sup>. En effet, si la dictature est la raison première de la privation de libertés, l'attitude de la majorité, soit passive soit collaborative avec le régime, apparaît comme responsable de la situation. La passivité, l'hostilité à tout changement, le

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>28</sup> George E. WELLWARTH, *Spanish underground drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, trad. de Carmen Hierro, 1978, p. 155.



conformisme caractérisent le peuple conservateur, c'est-à-dire l'ensemble des oiseaux de basse-cour. Les exemples particularisés sont les vieux personnages Lorenzo et Catalina. En effet, alors que les pelleteuses se mettent en marche à l'extérieur du poulailler, le coq Lorenzo s'imagine qu'il s'agit d'une rénovation de l'endroit pour les habitants et s'exclame : « Lo que nos faltaba: gallinero nuevo con lo bien que vivimos aquí. A mí no hay quien me quite mi madero »<sup>29</sup>. Il s'agit d'une critique directe de l'auteur contre la sclérose sociétale ici décrite, en particulier celle des politiques immobilistes. Ce peuple conservateur n'est nullement intéressé par les idées de liberté ou de démocratie, il est individualiste et fortement conformiste, comme en témoignent ces deux répliques : « LORENZO.—Nosotros queremos la libertad para ver a un primo nuestro que está con mal de ojos. CATALINA.—Yo para dar un pésame ». Les deux personnages se limitent à une liberté très superficielle, selon leurs propres intérêts, sans aucune notion de solidarité. Par ailleurs, le conservatisme de la société que représente le poulailler entre en conflit avec la révolution sexuelle en marche. La question de la moralité semble être une préoccupation lancinante pour ces personnages conservateurs, tant pour le peuple que pour l'oligarchie. Afin de trouver une solution à l'immoralité régnante (en particulier la nuit), le dictateur décide de faire appel à l'intellectuel du poulailler : ce personnage permet à Martínez Mediero de critiquer la répression et la censure à l'encontre des écrivains. Considérons ce passage représentatif :

HERMÓGENES.—Tenemos un escritor que nos puede hablar de esto. (*Al alguacil.*)  
 ¿Dónde está nuestro escritor?  
 ALGUACIL.—Lo tenemos, señor, castigado desde el mes pasado en uno de los ponederos.  
 HERMÓGENES.—Ah, pues es verdad... ¿Y no se habrá muerto ya?  
 ALGUACIL.—Ayer tinta de sangre pidió.  
 HERMÓGENES.—Le levantaremos el castigo.  
 ALGUACIL.—Recordará el señor que lo castigamos por unos versos mal versados sobre la pompa de don Faisán y de don Pavo.  
 DON FAISÁN.—Es que nada es del gusto del señor... escritor.  
 DON PAVO.—Es un anarquista<sup>30</sup>.

La situation des intellectuels sous la dictature est dépeinte dans cet extrait. L'auteur don Baltasar —représentant de l'écrivain opprimé par le régime— qui avait été enfermé pour des raisons politiques, est libéré sur simple demande du dictateur de façon absolument arbitraire. La censure, tant critiquée par les auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol en général, transparaît par le biais de ce personnage. Une référence explicite le rattache à un intellectuel en particulier, le philosophe marxiste Herbert Marcuse, car don Baltasar annonce : « Yo estaba

<sup>29</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 182. La citation suivante se trouve p. 187.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 201.

escribiendo un libro sobre el gallo unidimensional »<sup>31</sup>, allusion directe à l'œuvre de Marcuse *L'homme unidimensionnel*, écrite en 1964 et fortement diffusée dès lors parmi les intellectuels espagnols<sup>32</sup>. Mais le dictateur lui impose d'écrire tout autre chose : « Déjese de bobadas y escriba sanamente sobre la vida sexual ». L'auteur critique alors l'ouverture illusoire que crée dans le pays le début du phénomène du *destape*<sup>33</sup>, focalisant les débats sur la révolution sexuelle plutôt que sur la politique.

Le Chapon représente, quant à lui, l'homosexuel rejeté par la société et réprimé par l'État. Un chapon étant un coq châtré, le personnage est privé de ses attributs masculins. Il est assimilé à un transsexuel, thème très délicat sous la dictature, car on lui exige de pondre des œufs malgré son sexe. Ce sujet tabou dans la société est évoqué dans le texte, signe de provocation de la part de Martínez Mediero. En effet, la mère du Chapon affirme : « Confía que muchos hombres son así y viven de maravilla » et ce dernier insinue des rapprochements physiques avec le Chef du poulailler : « Hermógenes, no hace mucho, me confundió con pollita y me dio un rato tremendo de luz y melancolía »<sup>34</sup>. Cette réplique est, bien sûr, outrageuse pour le dictateur, figure de Franco dans la fable. Le Chapon est d'ailleurs poursuivi par le régime puisqu'Olivares semble avoir pour habitude de lui infliger des sévices, sans aucune raison légale. En effet, l'homosexualité était particulièrement réprimandée sous le franquisme, en particulier depuis la loi de 1954 qui modifiait les articles 2 et 6 de la « Ley de vagos y maleantes » du 4 août 1933, interdisant l'homosexualité et la mendicité<sup>35</sup>. Notons que le thème de la répression de l'homosexualité est récurrent dans plusieurs pièces du courant, comme par exemple dans *Los mendigos* et *El rabo* de José Ruibal. Le Chapon de la fable propose une solution pour sortir du poulailler : demander une aide extérieure à un bouc, avec qui il a eu une histoire amoureuse, qui pourrait abattre la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 202. *Id.* pour l'extrait suivant.

<sup>32</sup> Herbert MARCUSE, *El hombre unidimensional*, México D.F., éd. Joaquín Mortiz, 1965. En Espagne, la première édition de l'œuvre date de 1968 (Barcelona, Seix Barral).

<sup>33</sup> Josebe Bilbao-Henry parle de « ola de erotismo que invadía el panorama cultural » par les revues et le cinéma, dès les dernières années du franquisme. Dans Josebe BILBAO-HENRY, *Transición: hacia un español avanzado a través de la historia de España*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 119.

<sup>34</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>35</sup> Voir le *Boletín Oficial del Estado*, 198 (17/07/1954), article 6, p. 4862 : « Artículo sexto.—Número segundo.— A los homosexuales, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos o lisiados, se les aplicarán para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes:

- a) Internado en un establecimiento de trabajo o colonia agrícola. Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en instituciones especiales y, en todo caso, con absoluta separación de los demás.
- b) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio.
- c) Sumisión a la vigilancia de los delegados. »

porte. La déclaration sans détour du coq châtré choque les personnages les plus conservateurs :

G. CAPÓN.—Pues como decía y que sirva de expiación por nuestra libertad, se trata de un carnero y, perdonen la expresión, que me requirió de amores en un zarzal, y agradecido está por mis servicios.

CATALINA.—¡Qué tiempos, Lorenzo!

LORENZO.—A dónde hemos llegado ; amores entre un macho cabrío y un gallo capón.

G. CAPÓN.—¡La revolución sexual!<sup>36</sup>

Le passage fait allusion aux changements que connaît la société espagnole dans les années 1960 avec des scènes plus osées dans les films notamment, annonçant l'arrivée du *destape*. Bien que la censure officielle tente de résister (dans les pièces du Nouveau Théâtre Espagnol, nombreuses sont les suppressions qui concernent les relations sexuelles, la nudité, les tenues légères, la pilule contraceptive), une révolution est en marche, influencée par celle qu'ont connue les États-Unis et une partie de l'Europe. Les auteurs du mouvement évoquent ce changement en Espagne dans plusieurs de leurs pièces, comme c'est ici le cas avec le personnage du Chapon, homosexuel assumé.

Alors qu'un plan pour sortir est en marche, la destruction du dernier poulailler —avec son remplacement par des poules plus productives— a été mis en place par les hommes. Des camions arrivent alors, contenant des coqs et des poules blanches enfermés dans des cages. Il s'agit du nouveau système industriel avicole, qu'Hermógenes considère comme beaucoup plus répressif que le sien, car il affirme : « [Los gallos] Vienen en checas »<sup>37</sup>, faisant correspondre, par cette métaphore, les cages dans lesquelles arrivent les nouveaux volatiles et l'installation appelée *checa* dans laquelle, durant la Guerre Civile, des organisations liées au camp républicain interrogeaient et torturaient des détenus accusés d'être nationalistes<sup>38</sup>. Lorsque le dictateur Hermógenes évoque la répression et l'enfermement, le mot employé renvoie à la barbarie républicaine commise entre 1936 et 1939, ce qui l'identifie automatiquement au camp adverse. Notons que ce lexique caractéristique de la Guerre Civile d'Espagne est toujours présent dans le théâtre de Martínez Mediero, trente ans plus tard. Le nouveau système avicole apparaît comme plus productif que celui du poulailler archaïque d'Hermógenes : l'allégorie politique l'associe alors à l'Espagne, que les réformistes économiques veulent développer et moderniser en s'ouvrant, entre autres, à l'extérieur (incarné par le nouveau poulailler qui se construit).

---

<sup>36</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 191-192.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>38</sup> Paul PRESTON, *El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, trad. de l'anglais par Martínez Muñoz C. et Vásquez Nacarino E., Barcelona, Debate Editorial, 2011, p. 357-359.

La seconde partie de la fable se centre sur la venue cruciale d'un nouveau personnage : Hermenegildo Castelar<sup>39</sup>. Ce coq blanc, arrivé presque mort dans un sac, est décrit comme particulièrement beau, suscitant l'admiration du poulailler. Il déchaîne immédiatement les passions entre les poules, caractérisées par un désir démesuré, alors que le dictateur éprouve de la jalousie et se méfie de tout ce qui vient de l'extérieur. Castelar introduit dans le poulailler l'idée de subversion et symbolise ainsi la figure révolutionnaire :

CASTELAR.—¿Y tú cómo te llamas?  
HERMÓGENES.—Ejem... Yo soy el amo de este corral. Yo mando en todos estos.  
CASTELAR.—¿Y se dejan mandar?  
HERMÓGENES.—Y para el que no se deje, aquí tengo a mi alguacil preparado. Se puede saber por qué te echaron los de enfrente ? [...]  
CASTELAR.—Yo era un gallo de engorde, que hablaba de libertad<sup>40</sup>.

Castelar représente donc un danger pour l'ordre établi par Hermógenes, celui de la dissidence avec la notion de liberté<sup>41</sup>. Immédiatement, sa présence semble réveiller les consciences politiques et les désirs de démocratie des autres oiseaux qui étaient pourtant, jusque-là, conformistes :

PONEDORA 1.<sup>a</sup>—Nosotras estamos deseando escucharle.  
PONEDORA 2.<sup>a</sup>—A lo mejor sabe una nueva teoría de la puesta.  
PONEDORA 3.<sup>a</sup>—Y esto nos puede interesar.  
G. CAPÓN.—A lo mejor, por fin los capones vamos al sufragio universal.  
LOLA.—Y las de mi ramo nos podemos expresar<sup>42</sup>.

Castelar symbolise alors le politique subversif exilé, puisqu'il a été expulsé du premier poulailler destiné à la production avicole intensive à cause de ses idées de révolution et de liberté. Il a refusé le statut de poulet de chair qui lui a été imposé et diffuse ainsi son discours appelant à la dissidence, ce qui semble d'ailleurs fonctionner si l'on considère cette réplique du Chapon : « Cuenta con nosotros para la revolución ». La liberté est l'objet principal des propos de Castelar et il apparaît comme un grand orateur : « ¡buscad la libertad! », « La libertad está en el alma del hombre. No existen puertas, ni paredes, ni tapias para la libertad

---

<sup>39</sup> Si son prénom « Hermenegildo » renvoie au prince wisigoth Herménégilde, proclamé roi d'Espagne en 583 (le Chapon précise : « Se llama como el rey », p. 215), l'anthroponyme « Castelar » peut rapprocher le personnage fabulistique de la figure historique d'Emilio Castelar, politique révolutionnaire espagnol du XIX<sup>e</sup> siècle connu pour ses capacités oratoires lors de ses discours en faveur de la République sous le règne d'Isabelle II et d'Amadeo I, qui fut ensuite Président de l'éphémère I République Espagnole (du 7 septembre 1873 au 3 janvier 1874). Mais le rétablissement de la monarchie obligea Castelar à l'exil à Paris. La version du texte de 1978 semble d'ailleurs aller dans ce sens en explicitant la référence, puisque la réplique du Chapon citée ci-dessus est remplacée par « Es un republicano. ¡Viva la República! » (Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *Teatro antropofágico*, op. cit., p. 96), langage trop direct dix ans auparavant.

<sup>40</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 215.

<sup>41</sup> Dans la version de 1978, le texte insiste plus encore sur le discours libertaire de Castelar : « Quiero una libertad que triunfe de la fuerza bruta y del principio de autoridad » (Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *Teatro antropofágico*, op. cit., p. 97).

<sup>42</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 216.

de expresión », « Os falta la unidad »<sup>43</sup>. Les propos du nouvel arrivant provoquent le chaos dans le poulailler : les volatiles conservateurs s'opposent à Castelar, les poules voient l'opportunité d'une révolution sexuelle, le jeune Poulet de grain, symbole de la jeunesse de gauche, soutient la rébellion. On peut voir dans les échanges de répliques de ce moment chaotique des références à la situation politique de l'Espagne franquiste :

CASTELAR.—Agggg... ¡Despertemos de la muerte! ¡Hagámonos con el mando.  
GALLOS y GALLINAS.—¡Viva nuestro corral!  
CASTELAR.—La tierra es nuestra. Luchemos contra el engorde y los falsos colores de las plumas.  
G. TOMATERO.—¡Abajo las plumas y los plumeros!  
DON FAISÁN.—Esto debe ser por nosotros.  
DON PAVO.—Mejor será dejar de hacer la rueda.  
OLIVARES.—(*Tratando de imponer el orden.*) Circulen, circulen. No formen grupos.  
HERMÓGENES.—¡Orden, orden!  
CASTELAR.—(*Levantando los brazos en el dornajo.*) Esta puerta será necesario derribarla entre todos. Huiremos a otro corral y crearemos un paraíso nuevo. Iremos de corral en corral mostrando nuestra experiencia. ¡Abajo las tiranías!  
DON FAISÁN.—¡Arriba las plumas!  
(*Y ante el cariz de la ofensiva, Olivares se adelanta y estrella su porra en la cresta de Castelar que pierde el conocimiento.*)

Ce passage reflète la tentative de révolution dans le poulailler, menée par Castelar. Celui-ci appelle à lutter contre le capitalisme (« el engorde ») et contre les inégalités dues aux hiérarchies (« los falsos colores de las plumas ») qu'incarnent les dindons aristocrates et monarchiques. L'idéal marxiste apparaît dans le discours de Castelar comme une utopie (« paraíso nuevo », « la tierra es nuestra ») lancée contre le régime autoritaire d'Hermógenes, avec un propos typique de l'opposition de gauche dans l'Espagne des années 1970 (« ¡Abajo las tiranías! »). Les partisans du régime qui symbolisent les franquistes (« ¡Arriba las plumas! », référence explicite à la devise du régime « ¡Arriba España! ») contrent le soulèvement. Il est également interrompu par l'intervention d'Olivares, incarnation des forces de l'ordre faisant usage de la violence pour maintenir l'ordre, qui assomme Castelar. Ce soulèvement avorté symbolise alors l'échec de la révolution marxiste. Le leader devient martyr politique, plumé puis rôti par ses congénères dans un rituel sacrificiel<sup>44</sup>, cannibale et macabre. Les habitants du poulailler n'ont cependant pas le temps de dévorer Castelar,

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 218 et p. 219. L'extrait suivant provient de la p. 221.

<sup>44</sup> Isabelle Reck souligne précisément cet aspect caractéristique du Nouveau Théâtre Espagnol en parlant de « cérémoniels sacrificiels » et de « théâtre rituel grotesque » (Isabelle RECK, *Nuevo teatro español (1965-1978). De l'enchantement textuel au désenchantement*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, collection « Hamartia », 2010, p. 7), ce qui s'applique bien à cette scène finale ponctuée de chants macabres (« GALLINA 3.<sup>a</sup>.—Los instintos, aún más antiguos que el hambre / se avivan con el fuego / en las noches de viento lúgubre / y piden, a gritos, el sacrificio », p. 224). Les personnages participent tous au sacrifice de Castelar, déshumanisés par la faim et le sadisme, et comme aliénés par le rituel religieux.

puisque les hommes entrent brutalement et enlèvent deux gallinacés : le coq rôti ainsi que Porcia, la femme de l'intellectuel don Baltasar. Sans rien à manger, les personnages se retournent contre le chef Hermógenes et l'assassinent (tant ses opposants que ses partisans participent à l'action). D'une certaine façon, cette scène finale marque la fin de la dictature, puisque le dirigeant est renversé par un soulèvement général. Il est trahi par ses plus proches soutiens, c'est-à-dire Olivares, les dindons aristocrates et le peuple conservateur. La possibilité d'un régime démocratique s'ouvre alors, bien que certains tentent de succéder au dictateur, comme le montre ce passage :

YAGO.—Bueno, ahora mando yo...  
*(Un tomatero se revuelve.)*  
 GALLO TOMATERO.—¿Tú, revisionista? Ahora mandamos todos...  
 DON FAISÁN.— ¡Ahora mandamos todos!  
 DON PAVO.— ¡Pues claro!  
 DON FAISÁN ? —*(Por lo bajo.)* Ya volveremos a mandar nosotros.  
 DON PAVO.—Eso... chist... ¡Viva el puebloooo!<sup>45</sup>

Cela met en évidence le manque de loyauté de l'entourage du tyran, mais surtout la fragilité du système démocratique que les personnages zoomorphes tentent de mettre en place : à peine le dirigeant déchu, le lieutenant Yago décide d'installer une dictature militaire, alors que les dindons aristocratiques manigancent pour rétablir la monarchie. Cependant, la révolution se transforme en une tuerie générale : « *En el gallinero ha estallado el canibalismo y don Faisán y don Pavo son perseguidos por el gallinero. Diríamos mejor que cada cual persigue al que más cercano le cae* ». Tous les volatiles s'entretuent et se dévorent, nouvelle allusion à la Guerre Civile espagnole. La scène est d'une férocité notoire et débouche sur l'entrée des hommes et des chiens dans le poulailler pour exterminer tous les animaux. Précisons qu'une note destinée au metteur en scène indique que les combats doivent durer au moins quinze minutes : ce temps particulièrement long souligne le rôle fondamental de la violence, dans un moment qui heurte nécessairement la sensibilité du public. La violence de la scène suit les préceptes d'Artaud et de son Théâtre de la Cruauté, avec ces « images violentes qui bousculent le spectateur »<sup>46</sup>. Toutes les pulsions présentées au public<sup>47</sup> doivent être rejetées par la catharsis. La tentative d'établir un système nouveau, libre et égalitaire a provoqué

<sup>45</sup> Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 232-233. La citation suivante provient également de la p. 233.

<sup>46</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, vol. IV, « Le théâtre et son double », Paris, Gallimard, 1978, p. 80.

<sup>47</sup> Artaud cite d'ailleurs celles du crime, de l'obsession érotique, de la sauvagerie et du cannibalisme (*ibid.*, p. 89), qui se retrouvent précisément dans *El último gallinero*. L'influence du Théâtre de la Cruauté est manifeste dans cette scène et fait écho à la citation inscrite dans le programme de la première, lors du Festival de Sitges de 1969 : « Si el teatro quiere reencontrar su necesidad, deberá devolvernos todo cuanto hay en el amor, el crimen, la guerra o la locura. ANTONIN ARTAUD » (Manuel MARTÍNEZ MEDIERO, *El último gallinero*, op. cit., p. 170).

l'intervention des forces extérieures (probablement militaires), débouchant sur un massacre. La désillusion de l'auteur est accentuée par l'épilogue apporté par l'intellectuel don Baltasar, seul survivant de la tuerie dans la version de 1968 : avec son ouvrage « *Amaos los unos a los otros* », il prévoyait une société utopique, harmonieuse et libre, mais ses attentes sont frustrées par les ambitions violentes de ses congénères. Martínez Mediero ne propose pas de solution, mais dépeint une société dans laquelle aucun système politique ne semble viable, que ce soit la dictature, la monarchie ou la démocratie. Même la révolution est ici un échec et se termine en bain de sang. Le scepticisme de l'auteur —récurrent chez les auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol— se reflète dans les dernières lignes du texte de *El último gallinero* par une chanson ironique qui conclut la pièce :

Hay quien piensa que la paz  
es armarse hasta los dientes  
y a nadie dejar hablar.  
Pedían todos a gritos  
que la puerta fuera abierta  
y se la abrieron a tiros<sup>48</sup>.

Ce chant octosyllabique final peut s'apparenter, en quelques sortes, à l'épilogue de la fable, comme la morale conclusive qui caractérise le genre<sup>49</sup>. Il cristallise, sur un ton sarcastique, la critique acerbe de Manuel Martínez Mediero ainsi que son scepticisme envers tout système politique et tout processus révolutionnaire, à l'image de l'idéologie de Marcuse dont s'inspire le dramaturge espagnol.

Nous avons souhaité expliciter dans cet article les clés allégoriques et symboliques de la fable animalière *El último gallinero* qui présente le poulailler comme un microcosme de l'Espagne des dernières années du franquisme, dans lequel est mise en évidence la fragilité du régime qui peut être renversé par l'étincelle libertaire de la rébellion. Le système autoritaire repose sur un chef sans idéologie, une répression policière et le soutien des plus réfractaires, notamment les hautes classes sociales et les monarchistes ; il se voit ébranlé à la fois par la

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 234-235.

<sup>49</sup> Rodríguez Adrados expliquait au sujet de la fable agonale : « Al tiempo, están destinadas, decimos, a aconsejar una conducta o, más bien, a disuadir de una conducta. [...] Son, más concretamente, un recurso [...] cuya finalidad es, precisamente, actuar sobre otros disuadiendo, aconsejando, reprochando, satirizando » (Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Historia de la fábula greco-latina*, op. cit., vol. I, p. 177). Dans le *Manual de retórica literaria* d'Heinrich Lausberg se trouve également cette idée : « La fábula se utiliza como ejemplo », « Para poder aplicar el contenido alegórico de la fábula al sentido serio, se le añade la moraleja, pues contiene *explicite o implícite* una invitación relativa al modo de cómo han de comportarse los hombres en su conducta » (Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, op. cit., t. II, p. 413, paragraphes 1108 et 1109). D'une part, la morale finale permet d'expliciter l'allégorie fabulistique ainsi que sa critique ; d'autre part, l'épilogue chanté provoque un effet de distanciation qui doit amener le spectateur à une réflexion sur sa situation, en accord avec les théories de Brecht.

modernisation de l'extérieur —face à laquelle le système archaïque ne peut plus se maintenir— et par l'arrivée d'idées libertaires en provenance de l'étranger, incarnées par Castelar. La défaite du dictateur, dévoré par ses congénères, pourrait suggérer un possible avènement de la démocratie en Espagne ; cependant, le scepticisme caractéristique de Manuel Martínez Mediero —et plus généralement du mouvement du Nouveau Théâtre Espagnol— préfigure, en 1968, un futur où la révolution est mise en échec, dû à une majorité réfractaire aux changements, à la faiblesse de l'opposition interne, au poids des mœurs et au manque de cohésion et de solidarité.

La pièce tente ainsi de représenter sur scène l'absence de liberté dans ce poulailler vétuste, symbole d'une Espagne fermée sur elle-même, alors même que les auteurs du moment se voient toujours censurés et empêchés de penser ou de créer. La censure administrative qui pèse particulièrement sur le théâtre critique ne s'atténuera pas —ou seulement de façon sporadique— pendant les dernières années du franquisme, malgré les timides réformes de libéralisation politique qui caractérisent la période.