

EL TEATRO SILENCIADO POR LA CENSURA FRANQUISTA

BERTA MUÑOZ CÁLIZ*

Centro de Documentación Teatral. Madrid

I. INTRODUCCIÓN

Durante las cuatro décadas que van desde el inicio de la dictadura franquista hasta los primeros meses de 1978, la práctica totalidad de las obras teatrales representadas en nuestro país tuvo que ser sometida previamente al juicio de los miembros de la Junta de Censura de Obras Teatrales. Los expedientes que se realizaron de estas obras, y que actualmente se encuentran en el Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares), ocupan unas dos mil cajas archivadoras, cuyo estudio —aún por realizar, en la gran mayoría de los casos— depara sin duda muchas sorpresas, a veces de enorme interés a la hora de comprender el teatro de este período.

Con la sola excepción del cine, el teatro fue el arte más perseguido por los censores franquistas, y no es casual que esto fuera así. El hecho de dirigirse a un público colectivo incrementaba, a juicio de estos, su potencial «subversivo», ya que, según escribieron en más de una ocasión, temían que la representación de ciertas obras acabara convirtiéndose «en un mitin». Aunque parezca paradójico, durante el franquismo, no sólo las izquierdas veían en la literatura y en el teatro un potencial revolucionario; también en el seno del régimen se da esta percepción del arte como herramienta política, y la mejor muestra de ello es la propia existencia de la censura y el celo con que esta se aplicó a lo largo de cuarenta años.

Como es sabido, la censura teatral ejerció un importante control sobre los textos dramáticos, suprimiendo frases, escenas completas, e incluso obras en su totalidad; pero también afectó a la puesta en escena, y no sólo en los aspectos más anecdóticos —como el largo de las faldas o la profundidad de los escotes—, sino que impuso condiciones que afectaron a la interpretación, vestuario, escenografía, música y otros signos escénicos; todo ello con el objetivo de imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras; una lectura que los censores pretendían despojada de connotaciones políticas y de referencias a la situación española, y adecuada, en lo posible,

* Entre 2005 y 2006 Berta Muñoz Cáliz ha publicado en varios volúmenes (véase la bibliografía) lo que constituyó su tesis doctoral sobre la censura y el teatro crítico español durante el franquismo, un estudio imprescindible para entender la producción dramática desde 1939 hasta el final de la dictadura.

a la timorata moral del *nacional-catolicismo*. Además, la incidencia de la censura sobre la creación teatral no se limitó a su actuación sobre las obras ya escritas, sino que entorpeció el proceso de creación de muchos autores obligándoles a ejercer algún tipo de autocensura. Por todo ello, resulta ineludible tenerla en cuenta a la hora de estudiar con objetividad el teatro de este período.

Incluso en nuestros días, casi treinta años después de su desaparición, hemos de preguntarnos si aquella censura continúa ejerciendo alguna influencia sobre las ideas que hoy tenemos acerca del teatro español de la posguerra. En este sentido, resulta, cuanto menos, curioso comprobar que, a excepción de unos cuantos títulos, las obras dramáticas escritas por los autores españoles desde la posguerra hasta la actualidad apenas se conocen. Y no es menos curioso que con frecuencia se recurra a justificar esta escasa atención que se presta a la dramaturgia española contemporánea con el argumento de su escasa calidad; argumento que rara vez se sustenta en su conocimiento directo, sino más bien en juicios ajenos e interesados. En mi opinión, es aquí precisamente donde entra en juego la herencia de la censura, ya que el menosprecio del que los autores críticos fueron objeto durante el franquismo, paradójicamente, permanecería en gran medida durante la etapa democrática. Y es que más allá de los cortes, visados y prohibiciones, la censura consiguió alterar en gran medida el vínculo entre teatro y sociedad; y las consecuencias de esta alteración perdurarían incluso tras la llegada de la democracia.

2. LOS INICIOS DE LA CENSURA

Desde los inicios de la guerra civil, la censura fue utilizada por ambos bandos como una herramienta más al servicio de la contienda. En el bando sublevado, los falangistas se encargaron de crear un aparato de prensa y propaganda, inspirado en la Alemania nazi, cuya finalidad era la de controlar todos los medios de comunicación social: las publicaciones impresas (libros, revistas, diarios, folletos, etc.), la radio, el cine, el teatro, e incluso las letras de canciones y otros textos que tuvieran difusión pública; una censura de guerra que, tras la implantación de la dictadura, no sólo no desaparecería, sino que resultaría fortalecida. En lo que se refiere a la censura teatral, durante los primeros años, apenas hay legislación que la regule, y el aparato burocrático con el que cuenta es mínimo en comparación con la de publicaciones impresas o con la de cine, pero no por ello su repercusión es menor, tal como muestran tanto la realidad de los escenarios como los expedientes de esa época.

Los expedientes nos permiten conocer el funcionamiento interno de la censura a lo largo de todo el período. Aunque su estructura organizativa sufrió varias modificaciones a lo largo de los años, los trámites que tenían que seguir las compañías para presentar una obra a censura apenas variaron. En primer lugar, el director debía presentar en la delegación provincial de su ciudad el libreto de la obra (normalmente, tres ejemplares), y una solicitud oficial en la que se especificaban los nombres de

los profesionales que intervendrían (director, reparto, escenógrafo, figurinista, etc.), junto con el lugar y la fecha previstos para el estreno. Esta documentación era estudiada por varios censores (normalmente, tres, aunque esto variaba dependiendo de las circunstancias), los cuales emitían sus dictámenes sobre impresos oficiales, en los que debían cumplimentar una serie de apartados. Las opiniones volcadas en estos impresos resultan muy esclarecedoras tanto para conocer el teatro de este período como para adentrarse en la mentalidad que marcó un período histórico tan determinante en la historia de nuestro país.

Hasta 1963 estos impresos apenas varían, y los apartados de que constan son, en primer lugar, una «Breve exposición del argumento», a la que sigue un epígrafe titulado «Tesis», en el que debían comentar el supuesto *mensaje* de la obra en cuestión; dos apartados dedicados a valorarla estéticamente: «Valor puramente literario» y «Valor teatral»; otros dos que inciden en aquellos aspectos que más parecen preocupar a los censores: «Matiz político» y «Matiz religioso», y un epígrafe destinado a recoger la valoración general de la obra: «Juicio general que merece al Censor». Seguidamente, debían detallar las páginas en las que se realizarían «Tachaduras» y «Correcciones», además de responder a cuestiones como: «¿Se juzga tolerable o recomendable para menores?»; «¿Qué modificaciones cabría introducir para autorizar, en su caso, la representación, en el supuesto de que la obra acusase deficiencias: de tipo político, social o moral, siempre que su valor literario lo aconseje?», y «¿En qué lugares de la obra y en qué sentido habrían de introducirse esas modificaciones?». Finalmente, hay un apartado denominado «Otras observaciones del Censor», seguido de la fecha y la firma del censor.

Como se ve, las obras son vigiladas celosamente tanto en sus aspectos ideológicos como en los artísticos. Por ello, no es de extrañar que, en los escenarios de la inmediata posguerra, apenas encontremos investigación formal ni, por supuesto, voces críticas que expresen una visión del mundo distinta a la de los partidarios del régimen político recién impuesto. El teatro que se estrena en los escenarios comerciales es, en la mayoría de los casos, un teatro concebido como mera distracción, que elude los temas de implicación política y social para centrarse en enredos intrascendentes (revistas, juguetes cómicos, melodramas, comedias de evasión, etc.). Del teatro anterior a la contienda, continúan representándose las obras de las tendencias más conservadoras, tanto en lo ideológico como en lo formal (los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Benavente...); y de toda la experiencia vanguardista de los años veinte y treinta, continúan estrenando únicamente aquellos autores que habían mostrado afinidad con los vencedores, como sucede con el teatro de influencia futurista de Jardiel Poncela, el humor disparatado de los autores vinculados a *La Codorniz* (Mihura, «Tono», Álvaro de Laiglesia...), y el teatro experimental de otros autores hoy menos recordados como Claudio de la Torre.¹ La manipulación ideológica a que es sometido el teatro en este

¹ Hay que destacar además la labor de directores, escenógrafos y otros profesionales —en algunos casos muy próximos a la Falange— que habían participado

período alcanza incluso a los montajes de teatro clásico, que se presentan como exponentes de los ahora idealizados y añorados tiempos de la España imperial, tal como se puede comprobar en la prensa teatral de aquellos años. Evasión y reafirmación de los valores impuestos son, pues, las dos únicas alternativas en el teatro de la inmediata posguerra.

Aun así, en estos primeros años, los censores también prohibirán fragmentos y hasta obras completas de autores próximos al franquismo, lo que se explica si tenemos en cuenta el conglomerado de «familias» ideológicas que confluyeron en dar su apoyo al régimen dictatorial. Son conocidos los problemas con la censura de Gonzalo Torrente Ballester, por entonces máximo ideólogo del teatro falangista. Otro de los casos más significativos es el de Jardiel Poncela, al que se le prohibieron tres de sus obras (*Las cinco advertencias de Satanás*, *Usted tiene ojos de mujer fatal* y *Madre, el drama padre*), además de imponérsele varios cortes y modificaciones en otros textos. Los reparos de los censores hacia las obras de Jardiel se deben, sobre todo, a su tratamiento del matrimonio y de las relaciones de pareja, poco o nada afín a la moral *nacional-católica*. Algunas de las tachaduras que se hicieron en sus textos hoy pueden sorprendernos: así, por ejemplo, se le obligó a sustituir la palabra «amante» por «novio», y se le tacharon frases como «¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?» (*Las cinco advertencias de Satanás*), entre muchas otras; e incluso se le tachó una acotación en la que describía una habitación «pintoresca y voluptuosa», con sillones «amplios, cómodos y propicios a cualquier decisión» (*Usted tiene ojos de mujer fatal*).

El hecho de que se censurara a autores que habían apoyado el levantamiento fascista de 1936 muestra que, pese a la falta de un auténtico pluralismo ideológico en el teatro del momento, las divergencias entre los partidarios del régimen en materia teatral son notables, y esto se refleja tanto en los informes de los censores como en la prensa teatral de aquellos años (no en vano, algunos censores son también críticos teatrales en medios como *Arriba* y *El Alcázar*, entre otros). Si el teatro de la dictadura es un gran desconocido, el de los años cuarenta es, de todo el período, el que ha recibido menor atención por parte de la crítica; por ello, en ocasiones tendemos a considerarlo como algo monolítico, tal vez sin tener en cuenta que, al igual que en otros órdenes de la vida política y social, también en materia teatral hubo importantes discrepancias en el seno del régimen: así, en la inmediata posguerra, hay un sector, que será el predominante, que defiende la tradición del teatro conservador anterior a la guerra civil; sin embargo, también hay un intento, por parte del sector más radical de la Falange, de promover un teatro del Nuevo Estado, con nuevas formas y nuevos

en grupos de arte y ensayo anteriores a la sublevación, y que ahora colaborarán, a veces de forma muy destacada, en los teatros oficiales del franquismo; entre ellos, los directores Felipe Lluch y Luis Escobar —máximo responsable de la censura teatral de los sublevados por unos meses durante la guerra civil—; el pintor, escenógrafo y figurinista José Caballero, o, en el ámbito del teatro universitario, el director teatral Modesto Higuera.

contenidos. La presencia en la Junta de Censura de vocales con opiniones divergentes dará lugar que se emitan informes y dictámenes de gran disparidad sobre las obras leídas.

También en este marco hay que entender el hecho de que se autorizaran sin grandes problemas las obras que Alfonso Sastre escribe a mediados de los cuarenta para el grupo Arte Nuevo (*Uranio 235*, *Cargamento de sueños*), cuya relación con el falangismo aún espera ser estudiada con detenimiento. Tanto el teatro de Jardiel como el de Arte Nuevo son dos experiencias que pueden considerarse excepcionales en el ultraconservador y adocenado panorama teatral de los años cuarenta; dos intentos de llevar adelante un teatro nuevo que, debido a las propias contradicciones del franquismo, tropezarían, en distintos momentos, con graves dificultades para salir adelante.

3. LA CENSURA Y LAS PRIMERAS VOCES DISIDENTES

Hacia 1950, debido a la precariedad de la economía autárquica, el régimen se ve en la necesidad de establecer relaciones diplomáticas y económicas con otros países de Occidente (comienza entonces el llamado «decenio bisagra», que concluirá con los Planes de Estabilización y Desarrollo); y ello traerá algunas consecuencias en la aplicación de la censura. Ya desde 1945, con la derrota de los países del Eje en la II Guerra Mundial, el franquismo había comenzado a despojarse de aquellos signos que evidenciaban su proximidad al fascismo italiano y al nazismo alemán, al tiempo que procuraría acentuar sus rasgos católicos y ultraconservadores, y en este sentido se dirigirá toda la política cultural del régimen en estos años. La figura clave de toda esta etapa, como máximo responsable de la censura, es Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular en los años cuarenta, y Ministro de Información y Turismo en los cincuenta, defensor del trascendente papel de la censura en la salvación de las almas de los españoles, y autor del libro *Política española de la Información*, muchas de cuyas afirmaciones podrían formar parte de una antología de la censura.

En el teatro de estos años, las alusiones a la realidad cotidiana de los españoles o a la situación política y social continúan brillando por su ausencia. Es la época de esplendor de la llamada «comedia de la felicidad», representada por autores como Edgar Neville (*El baile*), Víctor Ruiz Iriarte (*El landó de seis caballos*) o José López Rubio (*Celos del aire*). Cuando los comediógrafos del momento tratan algún tema de implicación social, lo hacen desde una perspectiva netamente conservadora, como en los casos de Joaquín Calvo Sotelo (*La muralla*, *El jefe*, *Criminal de guerra*), Juan Ignacio Luca de Tena (*El cóndor sin alas*), o José María Pemán, que en este contexto, destaca por el «liberalismo» de su obra *Callados como muertos*.

A pesar de todo, en 1949 Antonio Buero Vallejo consigue estrenar *Historia de una escalera*. Hoy, cuando conocemos la significación de este estreno en la escena española de posguerra, puede sorprendernos la escasa prevención que su texto despertó en los censores: en sus informes lo describen como «un bello y sutil sainete para

minorías selectas», sin «fuerza polémica» en cuanto a sus ideas políticas, y «sin tacha» en lo moral. El parecido con la realidad les resultó tan evidente a los censores que no encontraron tendenciosidad alguna en el hecho de mostrarla tal cual; así, unos achacaron al autor «falta de inspiración creadora», mientras que otros se refrieron a la obra como un «prodigio de observación y verdad». No obstante, se le impusieron algunas modificaciones, como la de sustituir «señorito» por «soñador» en la frase «Más vale ser un triste obrero que un señorito inútil», entre otras; además, algún censor tachó el texto de «pesimista», pues su presentación de aquella escalera de vecindad se alejaba en gran medida del vacío triunfalismo del régimen. A lo largo de los años cincuenta, Buero Vallejo conseguirá hacerse un hueco en la escena española, y con él, la voz de un sector de la sociedad para el que la realidad cotidiana era bien distinta de la que intentaban mostrar los medios oficiales.

No obstante, el caso de Buero Vallejo no dejará de ser una excepción. Otros autores del llamado «realismo social» de posguerra verían vedado su acceso a los escenarios tanto por la censura como por el sistema empresarial. El caso de Alfonso Sastre es uno de los más significativos: tras haber visto autorizadas sus primeras obras en los años cuarenta, a lo largo de los cincuenta, su interés por los temas de implicación política y su forma de abordarlos le convierten en el autor más censurado de la época. En sus obras de estos años encontramos a un grupo de militares embarcados en una misión absurda (*Escuadra hacia la muerte*), a un terrorista que se cuestiona su actuación (*Prólogo patético*), a una familia atenazada por el miedo a un tirano (*La mordaza*), un linchamiento (*Muerte en el barrio*), o una huelga de mineros (*Tierra roja*). Sastre aborda estos temas, ya de por sí conflictivos e insólitos en la escena española de aquellos años, presentándolos en toda su complejidad, sin defender una postura conformista acorde con los postulados oficiales, pero tampoco la contraria, lo que motivará dudas e incluso posturas enfrentadas entre los miembros de la Junta de Censura Teatral.

Así, por ejemplo, de *Escuadra hacia la muerte* se dijo que «puede ser una obra falangista, puede ser una obra marxista», y cuando se enjuició *El pan de todos* hubo quien la calificó como «una diatriba del régimen comunista», mientras que otro censor señaló que «no está clara la tesis del autor». A pesar de las dudas, e incluso de que hay algunos censores que defienden la validez de estas obras y la necesidad de que se estrenen, muchas de ellas serían prohibidas, impidiendo que Sastre desarrollara su carrera de autor dramático. A lo largo de esta década, el dramaturgo irá distanciándose del falangismo inicial y aproximándose a las ideas de la izquierda antifranquista, de forma que a finales de la década, cuando presenta *Tierra roja* (1958), hay unanimidad entre los vocales de la Junta en advertir que se trataba de «un verdadero mitin contra las fuerzas del orden, sean cual fueren estas», y «un verdadero mitin socialista revolucionario, que provocaría escándalo entre los espectadores». Al igual que Alfonso Sastre, otros autores de esta tendencia que comienzan a escribir en los cincuenta, como José Martín Recuerda, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez o Carlos Muñiz, encontrarían graves dificultades para estrenar algunas de sus obras, en distintos momentos de su trayectoria, a causa de la censura.

Además de modificar y prohibir, otra de las actuaciones del franquismo para controlar la actividad teatral fue reducir el impacto social de ciertas obras limitando el número de espectadores y de representaciones. Para ello, a principios de los años cincuenta se creó un reglamento especial que regulaba la actividad de los teatros de cámara, sometiendo estas representaciones a importantes restricciones.² En muchos casos, la autorización de estas funciones sirvió al régimen como propaganda de su «liberalismo», lo que motivó, muchos años después, duras críticas por parte de la oposición. Así, ya en la democracia, José Monleón afirmaba que tanto los TEUS (*teatros universitarios*) como los Teatros de Cámara habían «nacido como instrumentos idóneos para enclaustrar la cultura considerada peligrosa [...] limitándola a especialistas y sectores minoritarios» (Monleón, 1988). E igualmente, José María de Quinto se hacía la siguiente pregunta:

Hasta qué punto con su labor los teatros de cámara y ensayo, a pesar de sí mismos, colaboraban con el régimen cultural existente, es algo que después de transcurridos bastantes años habría que dilucidar. Porque, en realidad, cuando le convenía, el régimen proclamaba a los cuatro vientos que tal drama había sido representado en España, sin confesar que lo había sido sólo por una noche y que la omnipresente Censura se negaba a darle carta de naturaleza para que subiera con toda normalidad a un escenario. En este sentido, claro es que los teatros de ensayo y de cámara servían objetivamente, a pesar de su lucha frontal con aquel estado de cosas, al paupérrimo régimen cultural del franquismo (De Quinto, 1999, p. 72).

Buena parte del teatro más innovador del momento se autorizaría dentro de esta modalidad, como ya la citada *Escuadra hacia la muerte*; *Ana Kleiber*, también de Alfonso Sastre; *Los átridas* y *El payaso*, de José Martín Recuerda, y *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal, entre otras.

4. EL «APERTURISMO» DE LOS AÑOS SESENTA

El importante desarrollo que conoció la economía española durante los quince últimos años del franquismo trajo consigo cambios trascendentales para la cultura y la sociedad española, e igualmente, motivó una serie de modificaciones en el funcionamiento de la censura, ya que se procuró aparentar una «liberalización» frente a los países democráticos, de los que dependía estructuralmente la economía desarrollista. El equipo liderado por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo entre 1962 y 1969, introdujo una serie de reformas encaminadas, tal como ha señalado Ben Amí, a dar a la política española «un tono de liberalización y apertura», si bien, continúa este autor, «recurriendo a muy claras reglas de juego», pues «la desviación

² Orden de 25 de mayo de 1955 del Ministerio de Información y Turismo, por la que se regula la actividad de los Teatros de Cámara.

de la línea general sólo iba a ser permitida hasta un límite razonable» (Ben Amí, 1980, pp. 194–195).

Así, se autorizarían algunas obras antes prohibidas (entre ellas, *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo, y *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre), y se estrenarían algunas de las obras emblemáticas del realismo social, como *La camisa*, de Lauro Olmo, o *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda, aunque se continúan prohibiendo y reteniendo muchas otras. Las compañías comienzan ahora a presentar a censura algunas de las obras escritas por los autores del exilio, como Max Aub, José Bergamín, León Felipe o Rafael Alberti, que generalmente serán estudiadas por los censores con cautela, aunque se autorizan algunas de ellas. También se autorizan algunos textos de autores extranjeros de signo claramente izquierdista, hasta entonces vetados en la escena española, como Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre o Peter Weiss. Al mismo tiempo, existe una precaución creciente entre los censores y una respuesta antiapertura entre los sectores más conservadores; así, al pulso entre creadores y censura, se sumará el que mantienen «apertura» e «inmovilistas» dentro del propio régimen, visible en los informes de los censores de estos años.

En realidad, los estrenos de los dramaturgos extranjeros antes citados son escasos, llegan con décadas de retraso, y se producen de forma estrictamente controlada. La censura autorizará algunas obras de estos autores pero prohibirá otras, e impondrá modificaciones y cortes en las que se estrenaron. En cualquier caso, el prestigio internacional de estos autores y la repercusión mediática negativa que podía suponer su prohibición actuaría a favor de su autorización, y lo mismo sucedería con Buero Vallejo, único dramaturgo español antifranquista que había conseguido el suficiente reconocimiento como para que su prohibición pudiera enturbiar la imagen del régimen (aun así, se retiene *La doble historia del doctor Valmy* entre 1964 y 1975). Más problemas encontrarían los autores que no habían conseguido consolidar su posición en los escenarios, como Olmo o Rodríguez Méndez, cuyas obras en muchos casos son tratadas con claro menosprecio por parte de los censores.

Uno de los casos más clarificadores es el de Lauro Olmo. Su obra más conocida, *La camisa*, tras haber sido prohibida en el año 60, consiguió subir al escenario en 1962, tan sólo unos meses antes de la llegada al Ministerio de Manuel Fraga, cuando se anunciaban ya aires renovadores en la censura. Lo paradójico es que, durante el período en el que Fraga está al frente de Información y Turismo, la censura es más severa que nunca con este autor (se le prohíben, entre otras, *El milagro*, *La condecoración* y *Plaza Menor*), lo que muestra claramente los estrechos límites de la «apertura». En sus informes, los censores tachan estas obras de «tendenciosas» y «subversivas», además de aludir a su «mal gusto» en los temas morales. Su intento de mostrar la forma de vida de las clases más desfavorecidas, así como la presentación en clave esperpéntica de los personajes represores, motivarán buena parte de los comentarios sobre la supuesta tendenciosidad de estas obras; al mismo tiempo, las alusiones a su «mal gusto» se deben sobre todo a su veta popular, con su lenguaje lleno de giros coloquiales, y su tratamiento realista y desenfadado de los temas referidos al sexo.

En lo que se refiere al funcionamiento interno de la censura, se emprenden en esta etapa una serie de reformas administrativas: en 1963 se constituye oficialmente la Junta de Censura de Obras Teatrales y se aprueba un Reglamento de Régimen Interior que regula sus actividades; también en 1963 se aprobaron las Normas de Censura Cinematográfica, que al año siguiente se aplicarían al teatro.³ Además, se renovó el impreso que cumplimentaban los censores (se suprimían la mayoría de los epígrafes anteriores, ahora englobados en el apartado «Informe», manteniéndose los apartados dedicados al dictamen y las tachaduras), y se sustituyó a muchos de los censores. Aunque ya existía con anterioridad, se introduce oficialmente en las hojas de censura la referencia a los «visados» del ensayo general, que se realizaban en muchos casos antes de autorizar una obra. Para conocer cómo eran estos visados, merece la pena reproducir la descripción que realiza Adolfo Marsillach en sus memorias:

La noche del ensayo general aparecían dos funcionarios, los cuales —luego de ser recibidos reverentemente por el empresario y el director de escena— ocupaban sus privilegiadas butacas próximas al escenario y enseguida miraban con ostensible impaciencia las manecillas de sus relojes de muñeca, como indicando que la representación debía empezar enseguida porque la importante misión que se les había encomendado no admitía dilación alguna. Ante el gesto adusto de estos severos guardianes de la decencia pública, el regidor daba la orden de levantar el telón. Los dos funcionarios se repartían de inmediato sus diferentes obligaciones: uno observaba fijamente lo que sucedía en escena y el otro no levantaba los ojos del libro, a la vez que los actores interpretaban sus personajes. La intención era muy clara: uno de los censores se fijaba en los detalles de la puesta en escena que pudiesen resultar conflictivos —un ademán imaginariamente subversivo, una mirada significativa hacia el público y, por supuesto, la generosidad del escote o la medida de la falda de las actrices— mientras el otro comprobaba que nada se había modificado del texto debidamente autorizado. Al terminar el ensayo, los censores volvían a reunirse con el empresario y el director en algún mugriento despachito —todos los despachitos de nuestros teatros acostumbra a ser mugrientos— y allí se iniciaba una denigrante negociación: si las observaciones de los funcionarios no eran especialmente graves, el asunto se resolvía con un civilizado tira y afloja por ambas partes —conviene recordar que a la administración franquista le interesaba presumir de liberal—, pero si los cambios percibidos eran, según ellos, importantes y peligrosos, el estreno quedaba inmediatamente suspendido hasta que se rectificasen las licencias políticas o sexuales que los autores del espectáculo habían osado permitirse (Marsillach, 2000, pp. 177–178).

Al principio de este artículo aludimos a la autocensura que hubieron de practicar muchos de los dramaturgos para conseguir que sus obras se estrenaran. A este respecto, hay que destacar la significación del «debate sobre el posibilismo» que tuvo lugar a comienzos de este período entre Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, en el que Buero

³ Muchos de estos documentos legales se encuentran transcritos íntegramente en la compilación de L. García Lorenzo (1981).

defendía la necesidad de hacer un teatro comprometido pero «posible» (es decir, que pudiera ser autorizado), mientras que Sastre mantenía que el autor debía escribir con absoluta libertad (Buero Vallejo, 1960; Sastre, 1960a y 1960b). En realidad, este fue un enfrentamiento más basado en posturas teóricas que en la práctica real de los escritores, pues, tal como Sastre comentaría muchos años después, «se puede decir que éramos posibilistas todos, había que ser más o menos posibilista» (Alonso de Santos, 1998, p. 128). Así, por ejemplo, Alfonso Sastre sitúa su obra *En la red* en Argelia, cuando, según comentaría el propio autor en una entrevista, hubiera querido situarla en Madrid (Caudet, 1984); en *Historia de una escalera*, Buero Vallejo sitúa los dos primeros actos en 1919 y 1929, y el tercero en 1949, eludiendo tratar el conflictivo año de 1939, y en consecuencia, la guerra civil, tema tabú por excelencia. Martín Recuerda, cuya obra *La llanura* estaba llena de referencias a una guerra civil indeterminada, hubo de suprimirlas todas y cambiar de forma sustancial la trama de su obra. Lauro Olmo, tras las sucesivas prohibiciones de sus obras, elaborará un lenguaje menos directo en *El cuerpo*, donde incorpora elementos alegóricos. Son sólo algunos de los muchos ejemplos que se podrían citar; y estas formas de autocensura no sólo se darían en el realismo social, sino también en el teatro neovanguardista que surgiría a mediados de los sesenta.

5. LA CENSURA DEL TARDOFRANQUISMO

La etapa histórica iniciada a partir de 1969, en la que el régimen de Franco sufre un agravamiento de las crisis internas y de la conflictividad social, será para la cultura española una etapa de renovado vigor y de intensa agitación. En la censura de estos años, y de forma paralela a la contradictoria situación política, se aprecian varios vaivenes entre el «inmovilismo» que se atribuye al ministro Sánchez Bella y el «apertura» representado por Pío Cabanillas, que sería seguido de un nuevo retroceso informativo y cultural; con varios períodos intermedios de recrudescimiento debido a los estados de excepción que sufrió el país. A pesar de todo, los creadores realizarán obras cada vez más implicadas políticamente y más renovadoras en su estética. En estos años penetran en nuestro país nuevos lenguajes dramáticos emparentados con los movimientos neovanguardistas del teatro occidental, al tiempo que surge una nueva forma de producción y exhibición, el llamado «teatro independiente», que intenta abrir nuevos cauces distintos a los mediatizados por el régimen, y que intentará llegar a un público popular distinto al que acudía a los teatros comerciales —intento que fracasará debido, en gran parte, a la actuación de la censura—. La actividad teatral se impregna en muchos casos de un sentimiento de militancia antifranquista, tanto en quienes lo hacen como en quienes asisten a las representaciones.

En efecto, a pesar del férreo control al que estaban sometidas las representaciones de los grupos independientes (funciones únicas, «visado» de los ensayos generales, recintos y festivales especializados, e incluso presencia de miembros de la Policía Ar-

mada —los populares «grises»— en la entrada de los teatros), o tal vez precisamente por este motivo, estas representaciones se llenaron de connotaciones políticas, tal como ha explicado José Monleón:

El caso es que la oposición entre el poder y la cultura acaba siempre radicalizando a esta última, en tanto que perturba sus deseables niveles de independencia o —lo que es lo mismo— el libre compromiso con una opción política y el debate público de las restantes. Así que el franquismo acabó consiguiendo exactamente lo contrario de lo que se proponía: la politización de la cultura, la evidencia de que toda expresión de la realidad que no se correspondiera con el ideario oficial —y ahí estaban los censores para recordárnoslo— era un acto de subversión política (Monleón, 1988).

En lo que se refiere a los lenguajes escénicos, ya desde mediados de los sesenta, la irrupción de toda una serie de corrientes de vanguardia (absurdo, *happening*, teatro de la crueldad...) motivaría un rechazo en muchos de los creadores del momento hacia el realismo social de los años cincuenta y una búsqueda de nuevos lenguajes; lo que, unido al sentimiento antifranquista de estos creadores, da como resultado un importante número de obras escritas en claves alegóricas y simbólicas, de contenido crítico hacia el régimen dictatorial. Entre los autores más representativos de este período hay que citar a Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Jesús Campos, Luis Matilla, Alberto Miralles, José Ruibal, Manuel Martínez Mediero, etc. También se estrenan ahora algunas de las obras de Francisco Nieva (*Es bueno no tener cabeza*), quien llevaba escribiendo desde los años cincuenta sin dar a conocer su obra, y de Fernando Arrabal, cuya obra *Ceremonia por un negro asesinado* se representa por el grupo independiente Los Goliardos; en ambos casos, se trataba de espectáculos realizados en reductos minoritarios y en condiciones precarias.

Mientras, los censores continúan imponiendo prohibiciones y tachaduras de toda índole: por motivos religiosos, políticos, morales, de «mal gusto», etc. Así, por ejemplo, *Andalucía, respuesta total*, uno de los primeros textos de Salvador Távora, fue calificado de «alegato social tendencioso y peligrosísimo»; en *La lozana andaluza*, de Rafael Alberti, se tacharon múltiples frases, entre ellas: «hay putas de nacimiento y putas por costumbre, putas de puerta cerrada, de celosía y putas de empanada»; acerca de *Furor*, de Jesús Campos, escribieron: «Este 'furor' a que alude el tema es nada menos que el furor uterino; tan escabroso asunto se presenta con toda crudeza. Rotundamente inadmisibile». En algunos casos, cuesta saber a qué obedecen las tachaduras en cuestión, como en esta frase de *La Saturna* de Domingo Miras: «ni discusiones ni disputas, a que tan dados son los españoles».

Aún durante los primeros años de la Transición, los miembros de la Junta de Censura y sus superiores en el Ministerio de Información y Turismo seguirían firmando prohibiciones (a lo largo de 1976 se prohibirían *La condecoración*, de Lauro Olmo, *En la cuerda floja* e *Y pusieron esposas a las flores*, ambas de Fernando Arrabal), hasta que, finalmente, el 4 de marzo de 1978 entraba en vigor el Real Decreto 262/1978, sobre

libertad de representación de espectáculos teatrales, recuperándose así la libertad de expresión en los escenarios españoles tras cuatro décadas de censura.

En suma, con la excepción que suponen los estrenos de Antonio Buero Vallejo —único dramaturgo de la oposición que consiguió estrenar con regularidad en la España de Franco—, las esporádicas representaciones de las obras del realismo social y de las neovanguardias, junto con los también esporádicos estrenos que, ya en la democracia, formaron parte de la llamada «operación restitución», lo cierto es que buena parte de la mejor literatura dramática española de posguerra quedó prácticamente relegada al olvido. Por ello, dentro de la tarea de recuperar la memoria histórica de la dictadura, uno de los pasos aún pendientes es el de dar a conocer los textos teatrales silenciados por el franquismo y restituirles el lugar que les corresponde por derecho dentro de la historia del teatro y de la cultura española.

Referencias bibliográficas

- ABELLÁN, Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*, Barcelona: Península, 1980.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *et al.*, *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy (I)*, Madrid: Fundación Pro-RESAD, 1998.
- BEN AMÍ, Shlomó, *España: la revolución desde arriba (1939–1979)*, Barcelona: Ríopiedras, col. Aula Hispánica, 1980.
- BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad, 1991.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Obligada precisión acerca del imposibilismo», *Primer Acto*, 15 (julio-agosto 1960), pp. 1–6.
- CAUDET, Francisco, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1984.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981.
- GARCÍA RUIZ, V. y TORRES NEBRERA, G., *Historia y Antología del Teatro Español de la posguerra (1940–1975)*, 7 vols., Madrid: Fundamentos, 2001–2006.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona: Tusquets, col. «Fábula», 2002.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona: Tusquets, 1971.
- , «La llegada de La Cuadra a la escena española», *Cuadernos El Público*, 35 (septiembre 1988), pp. 6–15.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, «Jardiel, prohibido por la censura franquista», *ADE Teatro*, 86 (2001), pp. 94–98.
- , *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- , *Expedientes de la censura teatral franquista*, 2 vols., Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- QUINTO, J. M. de, «Memoria personal sobre el teatro», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid: CSIC, 1999.
- SASTRE, Alfonso, «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto*, 14 (mayo-junio 1960), pp. 1–2.
- , «A modo de respuesta», *Primer Acto*, 16 (septiembre-octubre 1960), pp. 1–2.