


12-2008

Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo

Berta Muñoz Cáliz

Centro de Documentación Teatral

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Muñoz Cáliz, Berta. (2008) "Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 22, pp. 25-38.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

LOS EXPEDIENTES DE LA CENSURA TEATRAL COMO FUENTE PARA LA INVESTIGACIÓN DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Berta MUÑOZ CÁLIZ
Centro de Documentación Teatral

Resumen

En este artículo se analiza el papel que han jugado hasta el momento los expedientes de la censura teatral del Archivo General de la Administración como fuente para el estudio del teatro español del franquismo y se ofrece una bibliografía con los trabajos publicados a partir de esta documentación.

Abstract

This article examines the role played so far by the files of theatrical censorship preserved in the General Archive of the Administration as a source for the study of the Spanish theatre during Franco's regime. The author also presents a bibliography with the works published from these files.

Palabras clave: Censura, teatro, expedientes, franquismo, autocensura.

Key words: Censorship, theatre, files, Franco's regime, self-censorship.

Trabajar bajo censura es como vivir en intimidad con alguien que no te quiere, con quien no quieres ninguna intimidad pero que insiste en imponerte su presencia. El censor es un lector entrometido, un lector que entra por la fuerza en la intimidad de la transacción de la escritura, obliga a irse a la figura del lector amado o cortejado y lee tus palabras con desaprobación y actitud de censura. (J. M. Coetzee, *Contra la censura*, p. 59).

1. INTRODUCCIÓN

La censura previa fue un trámite obligado para la práctica totalidad de las obras que se representaron en España a lo largo de la dictadura franquista, desde su implantación durante la guerra civil hasta los primeros años de la Transición política (no fue hasta la primavera de 1978 cuando desapareció legalmente la censura de espectáculos teatrales). La documentación que se generó durante estas cuatro décadas de censura se conserva actualmente en el Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares), y ocupa, en

lo que al teatro se refiere, unas dos mil cajas archivadoras con expedientes que contienen los textos de las obras, con sus correspondientes tachaduras, junto con los informes de los censores, las «Guías» de censura, las solicitudes enviadas por las compañías, correspondencia entre los solicitantes y los responsables de la censura y otros documentos, cuyo estudio aún no ha sido abordado en su totalidad. Desde 2007 estos expedientes se pueden consultar en una base de datos informatizada a la que se puede acceder desde la sala de investigación de dicho archivo y en la que figuran todos los títulos que pasaron por la censura teatral a lo largo de sus cuarenta años de existencia, con indicación de sus autores, de las fechas de inicio y del fin del proceso de censura y de algunos nombres propios que aparecen referidos en la documentación de cada expediente (generalmente, los de los directores de las compañías que presentaron las obras por primera vez a censura)¹⁰.

A pesar del indudable interés de esta documentación, y a diferencia de lo ocurrido con otras formas de comunicación (prensa, cine, literatura...), donde, recién instaurada la democracia, comenzaron a publicarse estudios sobre la incidencia de la censura en sus respectivos ámbitos, en el caso del teatro, hasta hace unos años no ha comenzado a prestarse atención al estudio de los expedientes, y aún al día de hoy, si bien contamos ya con algunos trabajos realizados a partir de este material, como puede comprobarse en la bibliografía que se adjunta al final de este artículo, el estudio de la censura de todas las obras (o, al menos, de las más relevantes de cada género) que se estrenaron durante la dictadura continúa siendo una cuestión pendiente para la historiografía del teatro español contemporáneo.

No obstante, hay que destacar que ya desde los años setenta varios estudiosos habían venido llamando la atención sobre la importancia de la censura a la hora de acercarse al teatro español de la posguerra. En los últimos años del franquismo *Primer Acto* publicó una «Encuesta sobre la censura» que destapaba algunos de los problemas que unos cuarenta autores habían tenido con el organismo censor (Heras y Rivera, 1974). En 1977, Luciano García Lorenzo señalaba que éste era uno de los principales aspectos a tener en cuenta a la hora de acercarse al teatro español de la posguerra (Buero Vallejo *et al.*, 1977), y unos años después, este estudioso incluía varios documentos legales sobre la censura (Normas de censura cinematográfica y teatral, Reglamento de régimen interior de la Junta, etc.) en una recopilación de documentos significativos sobre el teatro contemporáneo (García Lorenzo, 1981). Así mismo, en su *Historia del teatro español. Siglo XX*, Ruiz Ramón dedicaba un epígrafe a «La Censura», en el que calificaba de «gravísimas» sus consecuencias sobre el contexto general del teatro español, sobre los autores, las obras dramáticas y el público (Ruiz Ramón, 1977: 443-446); e igualmente, en su manual sobre el teatro español de la posguerra, César Oliva dedica un epígrafe a «Censura y público» y destaca su importancia en el desarrollo del teatro del período (Oliva, 1989: 80-86). Estos son solo algunos de los testimonios más significativos de estudiosos que han llamado la atención sobre este tema.

Tal como estos autores habían señalado, y así lo corrobora el análisis de los expedientes examinados hasta ahora, se puede afirmar que el estudio de la censura resulta ineludible a la hora de comprender el teatro español de la dictadura franquista, ya que durante todo el

¹⁰ Fondos de Cultura, IDD 46: Censura de Teatro. Con anterioridad a esta base de datos informatizada, los instrumentos de descripción eran dos archivadores con fichas de cartulina, IDD 44 e IDD 46, los cuales contenían, además, información sobre el dictamen de cada obra, si bien no incluían información sobre otros nombres propios referidos en el expediente.

período teatro y censura estuvieron inevitablemente ligados, tanto en los textos como en su escenificación (como es sabido, no sólo cortó frases y hasta escenas completas, sino que también impuso condiciones que afectaban a distintos aspectos de la puesta en escena: música, vestuario, escenografía, interpretación, etc.), y tanto a la hora de la recepción como durante los procesos de creación, ya que en muchos casos los autores hubieron de recurrir a distintas estrategias de autocensura si querían ver sus textos representados. Los documentos de la censura muestran cómo a través de las muchas supresiones y prohibiciones se pretendió desterrar de los escenarios cualquier posibilidad de crítica al régimen franquista y a las instituciones que lo apoyaban, así como cualquier reflejo de comportamientos que escaparan a la moral del *nacional-catolicismo*.

En este sentido, cabe destacar el proyecto iniciado en la Universidad de Alcalá por el profesor Ángel Berenguer, bajo cuya dirección he podido ocuparme de analizar los expedientes de algunos de los más representativos dramaturgos que escribieron durante la dictadura desde posiciones antifranquistas. Si bien aún no ha sido abordado de forma global, no menos interesante promete ser el estudio de los autores que escriben desde posiciones conservadoras y afines a alguna de las «familias ideológicas» del franquismo, pues los escasos trabajos realizados hasta el momento, desde distintas universidades, dejan ver cómo también existió censura de unos sectores del franquismo sobre otros, variando los grados de permisividad hacia ciertas obras dependiendo del momento histórico y de la «familia» con mayor poder en cada etapa de la dictadura (así lo muestran, por ejemplo, los trabajos sobre Jardiel Poncela [Muñoz Cáliz, 2001a; así como el trabajo de Suárez-Inclán que se incluye en esta revista]). Por otra parte, aunque el estudio de la censura resulta especialmente clarificador en lo que se refiere a los autores españoles que escribieron mientras esta existió, no hay que menospreciar lo que puede suponer el análisis de esta documentación en otros ámbitos, como es el de la recepción durante la dictadura del teatro clásico –sobre todo si tenemos en cuenta la utilización política que el franquismo llevó a cabo de su representación–, de los autores anteriores a la contienda (hasta el momento, contamos con estudios sobre la censura en las obras de Carlos Arniches [Sotomayor, 2001], Pedro Muñoz Seca [Jurado Latorre, 2001; así como el trabajo de Alba Peinado que se presenta en esta revista] y los hermanos Machado [véase el trabajo de Sanmartín Pérez incluido igualmente en esta revista]); del teatro extranjero (véanse los diversos trabajos de Merino Álvarez, pioneros en el estudio de los expedientes del teatro inglés traducido durante el franquismo), o del teatro para niños.

El estudio de los expedientes nos permite conocer, en primer lugar, el funcionamiento interno de la censura y sus mecanismos de actuación. Gracias a esta documentación hemos podido conocer, entre otras cosas, cómo era el proceso de tramitación de un expediente, quiénes eran los censores y en qué medida la legislación en esta materia influyó sobre el día a día de la práctica censoria (Muñoz Cáliz, 2006: 47-71). Pero, sobre todo, nos interesa ahora destacar la información que aportan estos documentos a la hora de comprender qué aspectos eran los más perseguidos por los censores y en qué medida su actuación influyó sobre el teatro del período; cómo fueron interrelacionándose teatro y censura hasta conformar la historia teatral que hoy conocemos y dejar en la cuneta textos que nunca se estrenaron y que aún aguardan a ser investigados en las dependencias del Archivo. A continuación, comentaremos algunas de las claves de funcionamiento de la censura teatral en sus distintas etapas, a la vista de los citados documentos.

2. UNA CENSURA TOTALITARIA EN SUS ORÍGENES

Como es sabido, los orígenes de la censura franquista se remontan a la guerra civil española. Fueron los falangistas, con Dionisio Ridruejo al frente, quienes se encargaron de crear un aparato de prensa y propaganda cuya finalidad era la de controlar todos los medios de comunicación social: las publicaciones impresas, la radio, el cine, el teatro, y en general, cualquier forma de expresión que tuviera una difusión pública; una censura de guerra que, tras la implantación de la dictadura, no sólo no desaparecería, sino que resultaría fortalecida.

Esta primera etapa será la más claramente totalitaria de la dictadura¹¹, lo que se reflejará en el teatro del momento y en las teorías respecto al arte escénico de los ideólogos del franquismo. En efecto, durante esta etapa no sólo se pretende llevar a cabo desde las instancias próximas al régimen una labor prohibitiva, censurando aquellas obras que se consideraran conflictivas, sino que se intenta realizar una labor preceptiva, indicando cómo ha de ser el teatro en el «Nuevo Estado». Este es un capítulo aún muy poco estudiado del teatro español (con la salvedad de la obra, ya clásica, de Rodríguez Puértolas [1986]), pues se trató de un intento frustrado, ya que el teatro que finalmente se impuso en los escenarios de la inmediata posguerra fue un teatro conservador similar al que triunfaba con anterioridad a la contienda, y es sobre este teatro heredero del anterior sobre el que más han insistido los estudios sobre el período (García Ruiz, 1999; García Ruiz y Torres Nebrera, 2001-2006). No obstante, creo que merece ser tenido en cuenta este intento por parte del poder franquista de hacer un teatro a la medida del régimen, pues la censura, tal como fue concebida por los falangistas, era un instrumento más al servicio de este proyecto de carácter totalitario.

Dicho proyecto pasaba, pues, tanto por censurar las obras consideradas indeseables como por publicar manifiestos y escritos teóricos en la prensa y en las revistas del momento preconizando cómo había de ser el teatro nuevo (el ejemplo paradigmático son los escritos de Torrente Ballester); así como por formar compañías propias, como la del Teatro Nacional de la Falange, dirigido por el que poco después sería director del Teatro Nacional María Guerrero, Luis Escobar. También se escriben obras de clara ideología falangista, si bien, a falta de una dramaturgia propia de calidad, se fomentan los montajes de teatro clásico del Siglo de Oro, que son sometidos a una clara manipulación ideológica, ya que se presentan como exponentes de los idealizados y añorados tiempos de la España imperial. En la medida en que la censura formó parte de todo un engranaje de carácter claramente totalitario, su estudio durante este período, aún no acometido, promete resultar esclarecedor a la hora de comprender la historia de aquel teatro que los ideólogos falangistas intentaron imponer en los escenarios españoles.

En lo que se refiere al funcionamiento interno de la censura en estos primeros tiempos, de los expedientes que he podido consultar en el AGA, que son los de Jardiel Poncela y los de los dramaturgos vinculados a *La Codorniz*, llama la atención la simplicidad de los procesos de autorización de las obras de todos ellos (en algún caso la instancia está firmada

¹¹ Aunque no todos los historiadores coinciden en sus apreciaciones sobre si el franquismo fue un régimen totalitario o autoritario, suele admitirse la existencia de una primera etapa totalitaria al menos entre 1939 y 1941, años en los que Ramón Serrano Suñer está al frente del Ministerio del Interior.

directamente por el responsable de la censura teatral, sin informes de los vocales ni otro tipo de trámites, como sucede con *Tres sombreros de copa*, de Mihura, autorizada en septiembre del 39), frente a la posterior complejidad del aparato burocrático de la censura (Muñoz Cáliz, 2001b).

3. CENSURA Y TEATRO «DE EVASIÓN»

Frente al proyecto que intentaron imponer los falangistas, el que finalmente se abrió camino fue un teatro al que se llamó –sobre todo por sus detractores– «de evasión», debido a que asistir a sus representaciones suponía algo así como poner un punto y aparte en la dura realidad cotidiana para asomarse a una ventana de fantasía donde ni las situaciones, ni los personajes, ni la propia lógica que guiaba la acción tenían demasiado en común con el día a día de la España de la posguerra. Ya que no se había conseguido imponer un teatro de propaganda, al menos, se trataba de evitar no ya la crítica al sistema político, que ni se plantea, sino la propia reflexión sobre el comportamiento humano.

En estos primeros años las únicas obras escritas por dramaturgos españoles desde una posición antifranquista son las de algunos autores del exilio, y cabe destacar que durante mucho tiempo las obras de los exiliados ni siquiera llegarán a presentarse a censura, entre otros motivos, porque la mayoría de estas obras eran totalmente desconocidas por las compañías. Aun así, los censores en esta etapa también prohibirán fragmentos y hasta textos completos de los autores conservadores; si no tanto por motivos políticos, que pocos podían ser en el teatro que por entonces se estrenaba, sí por reparos «morales». En tan asfixiante situación, aún intervenía, tras la censura oficial, la censura católica, con sus tablillas clasificatorias por «colores» que prohibían la asistencia a ciertas obras en cartel o advertían sobre su dudosa moralidad. La censura durante la primera década del franquismo es, pues, una censura fundamentalmente interna que unos sectores del régimen imponen a otros por desacuerdos en temas puntuales.

Qué sucedió con los muchos melodramas, revistas y comedias estrenados durante el período en su relación con la censura, cuáles fueron los fragmentos que no pudieron representarse, las condiciones de puesta en escena que se impusieron a estas obras y cuáles los textos que se prohibieron en su totalidad es una incógnita al día de hoy. Desde distintas instancias oficiales (CSIC, CDT) y departamentos universitarios (Universidad de Alcalá, UNED, etc.) se está realizando un esfuerzo para conocer la cartelera de aquellos años, es decir, el teatro que finalmente se representó, pero apenas se ha iniciado el camino para conocer cuál fue el teatro que el franquismo vetó. Los únicos autores sobre los que hasta el momento contamos con trabajos publicados son Víctor Ruiz Iriarte (García Ruiz, 1996 y 1997) y los ya citados Jardiel Poncela, Miguel Mihura, «Tono» y Álvaro de Laiglesia.

Algunos de los más importantes comediógrafos de la época confesarían, muchos años después, haber ejercido la autocensura por temor a la prohibición, como José López Rubio, quien, en una entrevista realizada ya durante la democracia, declaraba: «Yo hubiese querido hacer un teatro inmoral, pero he tenido que hacerlo moral y darle un final a las comedias un poco aleccionador, y entonces, para no hacer una lección moral, creo que me he ido por el camino del sentimentalismo» (Oliva, 1989: 122). E igualmente, Edgar Neville decía haber ejercido una cierta autocensura:

Hoy nos reprochan el cultivar el teatro de evasión y no interesarnos por los problemas actuales. Pero no es que dejen de interesarnos, es que resulta difícil su tratamiento a menos de aceptar sin la menor vacilación la tesis del que manda: para decir que «sí» hay toda clase de facilidades, pero a veces no quiere uno decir que sí ni que no, y el laberinto es demasiado intrincado para que valga la pena aventurarse (Monleón, 1971: 83).

4. LA CENSURA FRENTE A LAS PRIMERAS VOCES DISIDENTES

Pese al régimen y sus censores, a finales de los años cuarenta surge por primera vez una voz crítica en la historia teatral de la dictadura. Sólo la sutileza y la inteligencia desplegadas por Buero Vallejo a la hora de posibilitar la representación de *Historia de una escalera*, empleando una estrategia creativa que evitaba los aspectos más problemáticos de cara a la censura, explican que dicha obra consiguiera traspasar barreras que parecían infranqueables para un autor antifranquista, como la de los propios Teatros Nacionales (dicha estrategia ha sido detalladamente analizada por Ricardo Doménech [1993]). Hoy, cuando conocemos la significación de este estreno en la escena española de la 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 debió resultar tan evidente a los censores que no encontraron tendenciosidad alguna en el hecho de mostrarla tal cual. 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 (el terrorismo, la huelga, el ejército...) y su forma de abordarlos le convierten en el autor más censurado de la década (se le prohíben *El pan de todos*, *Prólogo patético*, *Muerte en el barrio* y *Tierra roja*, entre otras). Los contradictorios informes que redactaron los censores sobre sus textos, las dudas sobre el dictamen que debían imponer a estas obras (uno de ellos, el más próximo a las ideas falangistas, defendía su autorización), así como las cartas que Sastre escribió a la censura en estos años revelan importantes detalles acerca del proceso que llevó a este dramaturgo a escribir una obra como *La mordaza*, en la que la censura se había convertido en el motivo inspirador y en el tema principal, al tiempo que la propia obra está escrita con una estrategia de autocensura tan sutil que los propios censores no fueron capaces de entender que el texto les señalaba.

Además, a lo largo de los años cincuenta y en las décadas siguientes vemos cómo se les van prohibiendo textos a Lauro Olmo (*El milagro*, *La camisa*, *Asamblea general*, *El cuarto poder* y otras), José María Rodríguez Méndez (*Vagones de madera*, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Los quinquis de Madriz*, *Historia de unos cuantos...*), José Martín Recuerda (*Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*), Carlos Muñiz (*Tragicomedia del serenísimo príncipe Don Carlos*) y otros autores de esta generación. El propio Buero Vallejo vería imposibilitados por la censura varios estrenos (*Aventura en lo gris*,

La doble historia del doctor Valmy). En los informes sobre estos autores es frecuente encontrar adjetivos como «tendencioso» y «demagógico» aplicados a sus textos, así como un claro temor por parte de los censores a que las representaciones de sus obras pudieran convertirse en «mítines».

También hubo textos que, aunque no llegaron a prohibirse en su totalidad, quedaron prácticamente irreconocibles, como sucedió, por ejemplo, con *La llanura*, de Martín Recuerda, donde se suprimieron todas las alusiones a la guerra civil española, o con *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo, a la que se impusieron cortes en veinticinco de sus páginas, por tratarse de «expresiones de mal gusto», «excesos de lenguaje», «expresiones francamente groseras» o «groserías y procacidades», en palabras de los censores. Además de los cortes impuestos a los textos, también, como se dijo, se impusieron condiciones que afectaban a la representación, como sucedió, por ejemplo, con *El mercadillo utópico*, de Lauro Olmo, de la que un censor escribió: «Depende del montaje que se haga el que conserve el carácter abstracto que tiene la pieza (pacifismo-belicismo), evitando la actualización de uniformes, etc.». Muestra de la preocupación de los censores por la escenificación de estas obras es que la mayoría de ellas, cuando fueron autorizadas, lo fueron con la condición del «visado» del ensayo general.

Hasta el momento, los autores de esta tendencia son los que han sido más estudiados en su relación con la censura, como puede verse en los trabajos citados en la bibliografía de Fernández Insuela sobre Olmo y Muñoz (1983, 1997, 1998 y 2005); de O'Connor (1984) y O'Leary (2005) sobre Buero Vallejo; de Martínez Michel sobre Sastre (2003); de Thompson sobre Rodríguez Méndez (2007) o los que he publicado sobre varios de ellos (1995, 2005, 2006, en prensa), a los que hay que añadir el trabajo que aquí se recoge de Jorge Herreros sobre Rodríguez Méndez. El estudio de los expedientes de todos ellos reviste gran interés, ya que en todos los casos la relación de estos autores con la censura resultó muy conflictiva y esclarecedora para comprender su evolución como dramaturgos. Estos documentos muestran a las claras cuáles eran los aspectos que más preocupaban a los censores de estas obras, y uno de ellos, tal vez el principal, era que las situaciones descritas en ellas no se ubicaran en España ni en el tiempo presente.

Sólo en este contexto se entiende la ubicación de muchas de las obras del teatro realista de los años cincuenta y sesenta en países imaginarios o extranjeros, sobre todo si presentaban situaciones de injusticia social o regímenes políticos dictatoriales. Así sucede, por ejemplo, con la «Surelia» de *Aventura en lo gris* y *La doble historia del doctor Valmy*, o el país «imaginario» en que se desarrolla la acción de *La Fundación*, entre otros. Una variante de esta estrategia consistió en poner nombres extranjeros a los personajes: el dictador «Goldmann» de *Aventura en lo gris*, o el propio doctor «Valmy». Más complejo es el caso del teatro histórico, pues, aunque se ha llegado a afirmar que el alejamiento temporal también constituyó una estrategia frente a la censura, lo cierto es que los censores se muestran muy sensibles ante las obras que muestran una visión de la historia de España distinta a la oficial, y en muchos casos estas obras sufrirán igualmente la prohibición, como sucedió con varios textos de Rodríguez Méndez ambientados en épocas anteriores a la dictadura: *Vagones de madera* (situada en el año 1921, durante la guerra de África), *El círculo de tiza de Cartagena* («año del Cantón 1873»), *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanganga* (subtitulada «O el año 1898»), *Flor de Otoño: una historia del barrio chino* (ambientada en la Barcelona de los años treinta).

Antes de pasar a la década de los sesenta, hay que destacar un importante hito en la regulación del teatro que se lleva a cabo desde el Ministerio de Información y Turismo en los años cincuenta, que fue la creación de un reglamento especial para los teatros de cámara (Orden de 25 de mayo de 1955), por el cual se restringía la autorización de la censura a un número limitado de funciones (generalmente, una única representación), obligando a la compañía a solicitar nuevas «guías» de censura cada vez que la obra se fuera a representar en una nueva plaza. Además, en dichas «guías» se indicaba que sólo tendrían acceso a la sala «los asociados al teatro, a cuyo favor se ha expedido», que las entradas e invitaciones sólo se distribuirían en el domicilio social del teatro, así como que la compañía habría de recabar una licencia a la Delegación Provincial del lugar para celebrar la representación, presentando la hoja de censura y el libreto de la obra «debidamente diligenciado» por la Dirección General; finalmente, se instaba a las compañías a presentar dichos documentos tantas veces como fuera solicitado por los Servicios de Inspección del Ministerio o por la autoridad gubernativa. En estas minoritarias y restringidas condiciones pudieron representarse obras como *Escuadra hacia la muerte* y *Ana Kleiber*, de Sastre; *Los átridas* y *El payaso*, de Martín Recuerda, y *Los hombres del triciclo*, de Arrabal, entre otras.

5. LA «APERTURA» DE LOS AÑOS SESENTA

Mucho se ha escrito sobre la operación «aperturista» emprendida por Fraga Iribarne en la censura durante su etapa como Ministro de Información y Turismo, y que, en el ámbito del cine y el teatro, se encargaría de liderar José María García Escudero. Ya en su tiempo, esta operación sufrió las críticas de la jerarquía eclesiástica por considerarla excesivamente liberalizadora (así se indica en un *Informe sobre la censura cinematográfica y teatral* inédito, elaborado hacia el año 64 por el Ministerio), mientras que las opiniones más críticas en sentido contrario, procedentes de distintos intelectuales y estudiosos antifranquistas, la han tildado de mera operación de «cosmética» que no supuso ningún cambio en profundidad. En este sentido, los expedientes de la censura teatral nos revelan que a partir del «aperturismo» no se producen un menor número de prohibiciones en el teatro crítico, sino todo lo contrario, ya que es ahora cuando comienzan a escribirse un mayor número de obras de contenido crítico y con un mayor riesgo en lo formal y en lo ideológico.

La «apertura» del franquismo, pues, tal como han señalado las voces más críticas y así lo corroboran los propios documentos de la censura, no fue tanto una liberalización como una respuesta por parte del Ministerio de Información y Turismo a una imparable evolución en el teatro y en la cultura de nuestro país, al tiempo que una campaña de imagen para la muy deslucida cara de la censura franquista en el ámbito internacional. Resulta significativo que fuera el propio García Escudero quien solicitara al Director General de Información, Carlos Robles, que a partir de la representación en el Ateneo de Madrid de *Ceremonia por un negro asesinado*, de Fernando Arrabal, esta institución, hasta entonces libre de censura, se atuviera a los mismos condicionamientos que el resto de locales, así como que escribiera personalmente al ministro Manuel Fraga solicitando que *Plaza Menor*, de Lauro Olmo, continuara prohibida. El propio funcionamiento interno de la censura, así como los documentos legales publicados a raíz de estas reformas (García Lorenzo, 1981), nos muestran que esta «apertura» no trajo consigo una relajación en los procedimientos de la censura,

sino un refuerzo en su estructura burocrática, un mayor número de censores y una normativa legal a la que estos podían recurrir fuera cual fuera el motivo de la prohibición.

Pese a los límites impuestos por la censura, lo cierto es que nuevos temas y nuevas formas dramáticas adversas al régimen franquista consiguen subir al escenario. La represión sexual y la hipocresía que la rodeaba (*Las salvajes en Puente San Gil*, de José Martín Recuerda); la vida de las gentes que habitaban en las chabolas del extrarradio de las grandes ciudades (*La camisa*, de Lauro Olmo); la angustiosa existencia de un oficinista en la España de la época (*El tintero*, de Carlos Muñoz); el comportamiento inhumano y la competencia desleal que generaba la precariedad laboral (*Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez), o la difícil convivencia de un grupo de personas en una pequeña pensión de huéspedes (*La madriguera*, de Ricardo Rodríguez Buded) serán algunos de los temas que consigan salir a la palestra y mostrarse ante los espectadores españoles de la época (Torres Nebrera, 1999; García Ruiz y Torres Nebrera, 2001-2006). Todas ellas son obras que muestran la dura realidad de las clases más humildes. Aunque la censura impidiera formular críticas al sistema de forma explícita, la crítica está implícita en las situaciones que se muestran.

Además, 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 (Miguel y Estrada, 2002). 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. Cabe igualmente destacar la autorización de textos prohibidos en el período anterior, como sucedió con *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo. Estos estrenos constituyen, en cierto modo, una muestra de la supuesta «liberalidad» del régimen de cara al exterior. Hay que decir, sin embargo, que no todos los textos de estos autores presentados a censura se autorizan; además, los autores españoles más críticos, tanto del interior, como del exilio, continúan teniendo graves dificultades para estrenar, aunque algunos de ellos estrenen alguna pieza puntualmente. Se puede afirmar que, en líneas generales, se autoriza en mayor medida a los autores extranjeros que a los españoles, y a los autores de mayor prestigio y popularidad en mayor medida que a los más desconocidos, con el objetivo de evitar las críticas al régimen.

Aunque el teatro crítico se lleva la mayor parte de las prohibiciones, también en estos años el teatro conservador continúa teniendo problemas con la censura. El propio Alfonso Paso, el autor más popular de los años sesenta, vio cómo la censura le prohibía alguno de sus textos.

6. LA CENSURA TEATRAL DEL TARDOFRANQUISMO

A partir de la etapa histórica iniciada en 1969, el régimen de Franco sufre un agravamiento de las crisis internas y de la conflictividad social. 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 «aperturismo» 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. En este período se acometen algunas reformas legales, entre ellas, una nueva reorganización de la Junta de Censura de obras Teatrales¹², así como una normativa por la que se regulan las autorizaciones para representación de espectáculos de revista¹³. A pesar de todo, los creadores realizarán obras cada vez más implicadas políticamente y más innovadoras en su estética, y de hecho esta será para la cultura española una etapa de renovado vigor y de intensa agitación.

En general, en estos años cesa la política de autorizar obras anteriormente prohibidas para mejorar la imagen de la censura. Así, varias obras prohibidas o retenidas años atrás se presentan de nuevo sin conseguir la autorización, como sucede con *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga*, de Rodríguez Méndez; *El cuarto poder*, de Lauro Olmo; *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, o *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva. No obstante, y aunque en menor grado, también encontramos algún signo de cierta permisividad con respecto a la etapa anterior, como la autorización para sesiones de cámara de *Espejo de avaricia*, de Max Aub (en los últimos meses del mandato de Fraga, tras haber estado retenida en tiempos de García Escudero), y la autorización para representaciones comerciales de *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo (al poco de llegar Sánchez Bella al Ministerio, cuando llevaba cinco meses retenida).

El discurso aperturista vuelve a retomarse durante el mandato de Pío Cabanillas. En el archivo de censura teatral falta prácticamente toda la documentación correspondiente a esta etapa, a excepción de los libretos censurados, por lo que desconocemos la opinión de los censores, las condiciones impuestas, el tiempo que duró el proceso y los cortes que se impusieron a estas obras¹⁴. No obstante, en los escasos informes conservados encontramos por primera vez referencias explícitas a la «apertura», término presente desde la etapa de Fraga en los discursos oficiales, pero nunca en los documentos internos de la censura, al menos en los que he tenido la oportunidad de consultar. Así, en junio de 1974, Juan Emilio Aragón admitía que se podía autorizar *La lozana andaluza*, de Alberti, «si de veras se produce la apertura preconizada», e igualmente, Jesús Vasallo coincidía en este dictamen, dada «la línea de apertura que tácitamente impera y por las características literarias de la obra».

Por otra parte, los expedientes de estos años muestran la obsesión de los censores por reducir el teatro más innovador a reductos minoritarios. Así, vemos cómo el intento del «teatro independiente» de abrir nuevos cauces distintos a los mediatizados por el régimen, y de llegar a un público popular distinto al que acudía a los teatros comerciales (Alba Peinado, 2005) fracasaría debido, en gran parte, a la actuación de la censura. Así como algunas de las obras del realismo social consiguieron representarse en teatros comerciales, los textos de lo que se llamó el «Nuevo Teatro Español» van a tener aún más problemas para llegar al público. En muchos

¹² Orden de 27 de octubre de 1970 del Ministerio de Información y Turismo por la que se reorganiza la Junta de Censura de Obras Teatrales, *BOE*, 17-XI-1970, p. 18612.

¹³ Orden de 30 de octubre de 1971 del Ministerio de Información y Turismo, *BOE*, 29-XI-1971.

¹⁴ Según el testimonio oral de un antiguo funcionario del Ministerio de Información y Turismo, en los días que siguieron a la muerte del dictador fueron quemados, en el patio interior del Ministerio de Información y Turismo, los expedientes de censura y otros muchos documentos de la administración franquista. Es posible que los expedientes de años anteriores ya no se encontraran en el Ministerio y ese sea el motivo por el que únicamente faltan los de la última etapa. Los únicos informes que se conservan son los de las obras que, habiendo sido presentadas con anterioridad, volvieron a ser enjuiciadas ahora, ya que se archivaron en expedientes de años anteriores.

casos, la propia censura va a limitar su representación al ámbito de las funciones únicas, los colegios mayores y los festivales especializados, y también en muchos casos se va a prohibir totalmente la representación de estas obras. No obstante, algunas de ellas también conseguirán subir a los escenarios comerciales, y en algún caso, incluso a un escenario oficial, el del Teatro Nacional María Guerrero, como sucedió con *7.000 gallinas y un camello*, de Jesús Campos, premio Lope de Vega de 1974. Con anterioridad, este autor había visto prohibida alguna de sus obras, y con este motivo escribió *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, obra en la que recurre a una clara estrategia de autocensura, al igual que sucede con las citadas *7.000 gallinas...* Si, como comentamos anteriormente, la autocensura había afectado en gran parte al teatro de las décadas anteriores, en los años setenta esta incidencia no será menor, ya que se escribirán numerosas parábolas políticas.

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, cuyo texto *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. Ambos autores fueron duramente castigados por la censura franquista, sufriendo la prohibición de varias de sus obras, múltiples cortes en otras, o la limitación a representaciones únicas en otras de ellas. En el caso de Nieva, una de sus obras prohibidas fue *Pelo de tormenta*, en cuyos informes los censores argumentaron motivos de tipo religioso y de índole erótica; así, por citar un ejemplo, el censor José Luis Vázquez Dodero escribiría: «Tanto la figura del obispo como la de la abadesa y el coro de monjas están tratados sin el menor respeto. Por otra parte, entre la virtud y el demonio, triunfa éste. Por si fuera poco, no faltan los desnudismos más o menos integrales. Juzgo, pues, debe ser prohibida». De Arrabal, se prohibieron igualmente varias obras, entre ellas, *Y pusieron esposas a las flores*, que se prohibió tras la muerte del dictador; esta obra sería calificada por el censor Luis Tejedor como «Sencillamente demencial», si bien después apostillaría: «Aunque, en el fondo, sea humana y justa su intención». Hasta el momento, el teatro neovanguardista de estos y otros autores ha sido menos estudiado en su relación con la censura que el de los autores realistas, aunque contamos con algún estudio sobre la censura en el teatro de Ruibal (Thompson, 2007b), así como sobre Nieva, Arrabal, Campos, Riaza, Alfonso Vallejo, Boadella, Távora y otros (Muñoz Cáliz, 2005 y 2006).

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* y la ya citada *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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
 ALBA PEINADO, Carlos (2005), *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ARIAS SALGADO, Gabriel (1957), *Política española de la Información*, Madrid: Ministerio de Información y Turismo.
- BERENGUER, Ángel (1991), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1960), «Obligada precisión acerca del imposibilismo» en *Primer Acto* 15, 1-6.
- , Antonio GALA, José Martín RECUERDA et al. (1977), *Teatro español actual*, Madrid: Fundación Juan March y Cátedra.
- CANTOS CASENAVE, Marieta y Alberto Romero Ferrer (eds.) (2001), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948) (Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca.
- CAUDET, Francisco (1984), *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- COETZEE, J. M. (2008), *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, Barcelona: DeBolsillo.
- DOMÉNECH, Ricardo, (1993), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1983), «Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum*, S.A., de Lauro Olmo» en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* 33, 369-382.
- (1997), «Un episodio de censura teatral en 1963: La prohibición de *El milagro*, de Lauro Olmo» en *Rey Lagarto* 30-31, 25-26.
- (1998), «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963) de Lauro Olmo» en *Estreno*, vol. XXIV.1, 33-38.
- (2005), «La *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*: una desmitificación ejemplar de la historia», en Carlos Muñoz, *Teatro escogido* (ed. Gregorio Torres Nebrera), Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 425-432.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1996), «Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte» en *Gestos* 22, 59-85.
- (1997), «Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948)» en *Gestos* 24, 119-133.
- (1999), *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Navarra: EUNSA.
- y Torres Nebrera, Gregorio (2001-2006), *Historia y Antología del Teatro Español de la posguerra (1940-1975)*, Madrid: Fundamentos (7 vols.).
- HERAS, Santiago de las, y Amador RIVERA (1974), «Encuesta sobre la censura (I y II)» en *Primer Acto* 165, 4-14; *Primer Acto* 166, 4-11.
- Informe Sobre la Censura Cinematográfica y Teatral* (Documento inédito, conservado en Biblioteca del Centro de Documentación Cultural del Ministerio de Cultura, elaborado por el Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Cinematografía y Teatro, [1964], 58 págs.
- JURADO LATORRE, María Rosario (2001), «La censura franquista y el teatro conservador: el caso de Muñoz Seca» en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 13-14, 237-253.
- MARTÍNEZ-MICHEL, Paula (2003), *Censura y represión intelectual en la España franquista. El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia: Hiru.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (1994), *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-90*, León: Universidad de León y Universidad del País Vasco.
- (1995), «La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios» en P. Fernández Nistal y J.M. Bravo Gozalo (eds.), *Perspectivas de la traducción inglés/español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 75-89.
- (1999), «Censura política y censura económica en el teatro traducido (inglés > español)», en Alvarez Lugrís, A. y A. Fernández Ocampo (eds.) *Anovar/Anosar estudios de Traducción e Interpretación*, Vigo: Universidad de Vigo, 115-119.

- (2000), «El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación», en Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León: Universidad de León, 121-151.
- (2003), «TRAducciones CEnsuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)», en R. Muñoz (ed.), *Primer congreso internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, AIETI. (CD-ROM), Granada: Universidad de Granada, 641-670.
- (2005), «From catalogue to corpus in Descriptive Translation Studies. Translations Censored under Franco. The TRACE Project» en *RCEI, Revista Canaria de Estudios Ingleses* 51, 85-104. [Catálogo TRACETi y estudio textual.]
- y Rosa RABADÁN (2002), «Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project-Theatre and Fiction (English-Spanish)» en *TTR* XV: 2, 125-152.
- MIGUEL Y ESTRADA, María Antonia de (2002), *De lo vivo y cercano. Censura y representación del teatro de Rafael Alberti en España durante el franquismo*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (1995), «El teatro de Lauro Olmo visto por sus censores», en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 8, 119-138.
- (2001a), «Jardiel, prohibido por la censura franquista», en *ADE Teatro* 86, 94-98.
- (2001b), «La censura en el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista», en Cantos Casenave, Marieta y Alberto Romero Ferrer (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948) (Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, 141-151.
- (2004), «A vueltas con el *posibilismo* teatral», en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 20, 171-198.
- (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006), *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid: Fundación Universitaria Española (2 vols.).
- (en prensa), «La censura en dos obras emblemáticas de Carlos Muñoz: *El grillo* y *El tintero*», en Abraham Madroñal et al. (eds.), *Estudios en homenaje a Luciano García Lorenzo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- O'CONNOR, Patricia (1984), «Censorship in the contemporary spanish theatre and Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco (coord.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 81-92.
- O'LEARY, Catherine (2005), *The theatre of Antonio Buero Vallejo: ideology, politics and censorship*, London: Tamesis.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1986), *Literatura fascista española*, Madrid: Akal. (Reed.: *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008).
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1977), *Historia del teatro español. El siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- SASTRE, Alfonso (1960a), «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto* 14, 1-2.
- (1960b), «A modo de respuesta», *Primer Acto* 16, 1-2.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2001), «Incidencia de la censura en el teatro de Carlos Arniches», en Cantos Casenave, Marieta y Alberto Romero Ferrer (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948) (Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, 141-151.
- THOMPSON, Michael (2007a), *Performing Spanishness: History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, Bristol: Intellect Books.
- (2007b), «Una cosa ofensiva»: la vanguardia teatral española frente a la censura (el caso de *El hombre y la mosca*)», en Brioso, Héctor y Saval, José V. (eds.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 87-98.

TORRES NEBRERA, Gregorio (1999), *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid: Fundamentos.