


7-2009

Los expedientes de censura de José María Camps: Las difíciles relaciones entre censura y teatro del exilio

Berta Muñoz Cáliz

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. (2009) "Los expedientes de censura de José María Camps: Las difíciles relaciones entre censura y teatro del exilio," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 567-580.

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.

■ Comencé a investigar sobre la censura teatral del franquismo cuando realizaba mi tesis bajo la dirección de Ángel Berenguer. Gracias a él descubrí la existencia de un archivo, el de la Administración General del Estado, donde se custodiaba toda la documentación generada por la censura franquista, y allí pasé unos cuantos años transcribiendo y estudiando, según sus indicaciones, los expedientes de aquellos autores que escribieron desde posiciones críticas con el régimen dictatorial. Finalmente, la tesis dio lugar a tres volúmenes que publicó la Fundación Universitaria Española en sendas colecciones (Muñoz Cáliz, 2005 y 2006). Sin embargo, era tanto el material acumulado en el archivo que, por razones de espacio, tuve que dejar fuera de la publicación los capítulos referidos a dos autores del exilio, Max Aub y Rafael Alberti, con la intención de incluirlos en un trabajo posterior en el que pretendía profundizar en las relaciones entre censura y teatro del exilio, y con ese objetivo comencé a analizar los expedientes de otros autores exiliados. Uno de ellos fue José María Camps, autor casi desconocido del que podemos saber un poco más gracias a la información que nos aportan sus expedientes, y el resultado de aquel trabajo sobre este autor en el Archivo General de la Administración es el que ahora presento en este libro en homenaje a quien durante muchos años ha sido mi maestro.

José María Camps irrumpió en la escena española a finales de 1974, gracias al Premio Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, que le supuso el estreno de *El edicto de gracia* en el Teatro María Guerrero. Hasta entonces, era un total desconocido en nuestro país, y con posterioridad, volvería a sumirse en el olvido para las tablas españolas, a pesar de la buena acogida que obtuvo esta obra por parte de la crítica y del interés indudable de varios de sus textos. Habría que esperar casi un cuarto de siglo desde el estreno de *El edicto de gracia* para que se representara otra pieza suya, *Víznar, muerte de un poeta* (1998), esta vez a cargo de una compañía universitaria, la Andrés de Claramonte, dirigida por César Oliva. Entre tanto, su única presencia en los escenarios se redujo a una lectura dramatizada de *El Gran Tianguis*, llevada a cabo en el Teatro del Palacio Velázquez con dirección de José Luis Alonso de Santos el 29 de enero de 1985. Con posterioridad, y hasta el momento de escribir estas líneas, el único texto del que tenemos noticia de su puesta en escena ha sido de nuevo *El edicto de Gracia*, cuya reposición se llevó a cabo en el Teatro Gayarre de Pamplona, en junio de 2000, a cargo del grupo aficionado Zarrapastra, con dirección de Valentín Redín (Centro de Documentación Teatral, 2001: 158; Garayoa, 2000; Oliveira, 2000).

En el ámbito de la edición, su teatro no ha conocido mucha mejor fortuna que en

los escenarios, pues al día de hoy, sus únicos textos teatrales editados en España son los ya citados *El edicto de gracia*, que cuenta con cuatro ediciones, dos de ellas muy recientes y realizadas por reconocidos especialistas, como se puede ver en la bibliografía (Camps, 1974, 1976, 2006 y 2008) y *Víznar, muerte de un poeta* (Camps, 1999), obra de la que además contamos con un interesante análisis (De Paco, 1999), además del estudio de Josep Mengual Catalá que sirve como prólogo a su edición. Tenemos noticia de su teatro mexicano gracias a los trabajos de Mengual Catalá (1998), y con anterioridad la tuvimos gracias a Ricardo Doménech (1977); sin que al día de hoy sea fácil la tarea de acceder a las ediciones mexicanas de estas obras¹.

Y poco más sabemos de este autor barcelonés que escribió una quincena larga de obras teatrales, varias novelas y diversos guiones para cine, radio y televisión. Su figura ha sido estudiada y revalorizada en los últimos tiempos por Gregorio Torres Nebrera y Alberto Fernández Torres, en sus respectivos prólogos a sendas ediciones de *El edicto de gracia* (2006 y 2008), pero aún es mucho lo que queda por hacer en el ámbito de la investigación para conocer a fondo la figura y la obra de este dramaturgo. Los expedientes de censura de sus obras nos ayudan a conocer un poco más la trayectoria de este autor y aportan algunos datos reveladores y hasta ahora desconocidos sobre la misma.

Tal como ha señalado Josep Mengual, Camps había participado en la guerra civil española en las filas del bando republicano, desarrollando, al parecer, operaciones de información para la Generalitat de Catalunya (1999: 23); había sido encarcelado por los franquistas (fue hecho prisionero en 1938 y pasó por las cárceles de Deusto, Burgos y la Modelo de Barcelona) y fue condenado a muerte en 1939, si bien la pena le fue conmutada por dieciséis años de prisión, de los cuales cumplió tres. Estas circunstancias ponen en relación su trayectoria, en cierto modo, con la de Antonio Buero Vallejo, con quien le llegó a unir una gran amistad; al tiempo que hacen que su peripecia con la censura sea algo distinta de la que sufrieron la mayoría de los autores que se marcharon al exilio en el 39. Así, mientras que la mayoría de dichos autores no verían sus obras presentadas a censura hasta los años sesenta, en el caso de Camps, ya en los años cuarenta y cincuenta hubo algún tímido intento por parte del autor de

¹ De todas las bibliotecas españolas consultadas, la única en la que he podido localizar estas ediciones ha sido la del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre de Barcelona, en la que se conserva un importante fondo de ediciones y, sobre todo, de manuscritos (más de cuarenta) de José María Camps, sin que la Biblioteca Nacional de España, ni la de Humanidades del CSIC, ni ninguna de las que conforman la Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN); ni tan siquiera las especializadas en teatro, como la del Centro de Documentación Teatral o la de la Fundación Juan March, tengan en sus fondos estas ediciones. Por otra parte, en el Archivo General de la Administración, en el expediente correspondiente a *El caso Sodoma*, se conserva una fotocopia de la edición de esta obra.

abrirse paso en la escena española. En 1947, una compañía catalana presentó a censura una de sus obras, que, como veremos, fue autorizada, y en el 51 dos de sus textos teatrales quedaron finalistas en un concurso². El hecho de que Camps se hubiera significado claramente frente al régimen de Franco no repercutió, por tanto, en el dictamen emitido por la censura en el 47³. Así, pues, también le separa de otros autores del exilio, como Alberti o Max Aub, el hecho de que su significación política no parece haber repercutido en la censura de sus obras.

Por los mismos años en que se presentaba a censura esta primera obra, también en la década de los cuarenta, Camps intentó abrirse camino como escritor de otros géneros, consiguiendo publicar en España dos de sus novelas⁴, además de trabajar como prologuista y traductor en la editorial de Josep Janés (Mengual, 1999: 23). Lo que parecía poco menos que imposible, que un autor republicano como Camps⁵ se abriera paso en la España de los años cuarenta, estaba a punto de hacerse realidad. Sin embargo, el intento quedó frustrado, y en 1951, tal como comenta Josep Mengual, fue detenido y retenido durante unas horas por causas que se desconocen, lo que le impulsó a exiliarse a México, ante el temor de que se reabriera su caso (1999: 24)⁶.

En México, tal como señala Mengual Catalá, conseguiría estrenar, «a diferencia de la inmensa mayoría de exiliados españoles, [...] con regularidad y en muy buenas condiciones» (Mengual, 1999:10). En la década de los sesenta se marcharía a la República democrática Alemana, donde «desempeñó importantes tareas de director y difusor del teatro español [...], además de estrenar allí sus obras» (Mengual, 1999:10). En España, en cambio, ninguna compañía intentaría estrenar ninguna de sus obras hasta los años setenta, tal como se deduce de la ausencia de instancias presentadas a censura en casi tres décadas. Por esas fechas, aunque el autor no había decidido si volver o no a establecerse en España, viene en más de una ocasión a su país

² Se trataba de las obras *Kampong* y *La etapa imprevista*, ambas finalistas en 1951 del Premio Ciudad de Barcelona (Mengual, 1999: 24).

³ Aunque, como veremos más adelante, años más tarde se le prohibiría un texto, tampoco parece que el pasado republicano del autor influyera en esta prohibición, pues de los informes de los censores se deduce que fueron otros los motivos de que se vetara esta obra.

⁴ Camps publicó las novelas *Yo, pronombre* (Madrid, La Gaceta, col. Gaceta, 1944) y *El corrector de pruebas* (Barcelona, Astarté, 1946).

⁵ Según Fernández Torres, “no tenemos información directa sobre su militancia, pero sí referencias suficientes sobre sus convicciones comunistas, que mantendría hasta su muerte” (2008: 18).

⁶ Hemos consultado el fondo de expedientes policiales del franquismo conservado en el Archivo Histórico Nacional (Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Seguridad, Investigación y Vigilancia), por si en este fondo constara una ficha policial de Camps que ayudara a explicar lo sucedido. Sin embargo, en la base de datos correspondiente no figuraba ningún expediente de este autor, según nos ha informado el archivero encargado de realizar la consulta (dicha base de datos no se puede consultar directamente); lo que no quiere decir que no exista este documento en otro archivo que desconocemos.

natal, y es en una de esas ocasiones cuando acaba *El edicto de gracia* y lo presenta al Lope de Vega; dos años después, tras haber vuelto a Alemania para participar como ayudante de dirección en el estreno de la versión alemana de *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, viaja de nuevo a España para seguir el estreno de su obra premiada. Aún sin haberse establecido definitivamente, falleció en Barcelona en 1975.

OBRAS SOMETIDAS A CENSURA

*Retrato de boda*⁷

Esta obra, totalmente desconocida y ausente de todos los estudios sobre el teatro de Camps, aparece registrada en el archivo de la censura teatral como una pieza escrita en colaboración por José María Camps y Juan J. Mira (así se indica en la cubierta del libreto presentado ante la Junta de Censura de obras teatrales). Con fecha de 20 de febrero de 1947, la compañía de José Bruguera presentó la instancia correspondiente con la intención de representar este texto a primeros de abril en el teatro Euterpe de Sabadell, interpretado por Anita Renó y otros.

La obra fue leída únicamente por el censor Gumersindo Montes Agudo, quien realizó la siguiente sinopsis del argumento:

Dos personajes: él y ella. La noche de bodas él la [sic] confiesa que se ha casado únicamente por vengar la muerte de su hermano que se suicidó a causa —él supone— de la coquetería de la que hoy es su esposa.

Viven unos meses en un infierno de desprecios y falsedades, con las que intentan ocultar a los ajenos el drama de su intimidad.

Él decide, meses después, separarse de Ella. Esa noche ella le confiesa la verdad: el hermano de él se suicidó porque había comedido un desfalco. Ella es inocente. Él se da cuenta de que siempre la quiso.

Este censor valoró positivamente la obra en cuanto a su calidad literaria y teatral. Así, al cumplimentar el apartado del impreso correspondiente al “Valor puramente literario” de la obra, escribió: «El diálogo es de gran pulcritud. De tema ambicioso, tiene empaque literario. Es pues, bastante discreta». En cuanto a su “Valor teatral”, señaló: «La difícil escena se mantiene con indudable habilidad. Tiene fuerza argumental, interés y se desenvuelve con firme trayectoria. Llega al público y no fatiga. Es un ensayo logrado». Finalmente, en el “Juicio general que merece al censor”, este censor de convicciones falangistas señaló que «Moralmente no presenta reparos fundamentales», aunque restringió su representación para mayores de edad. En consecuencia, la obra se autorizó para mayores de 18 años un mes después de haber

⁷ IDD 046 (Censura Teatral, Ministerio de Cultura); expediente: 0132/47; signatura AGA: 73/08760.

sido presentada a censura (17/03/1947). En ningún documento se indica que la censura impusiera cortes en este texto⁸.

Al mes siguiente, la actriz Anita Renó volvió a solicitar la autorización para representar esta obra en el mismo teatro (18/04/1947). Aunque la obra es de tan solo dos personajes (Él y Ella), en el apartado referido al Cuadro Artístico, la actriz escribió sobre la instancia los nombres de toda su compañía, que no coinciden en su mayor parte con los que aparecían en la instancia presentada por Bruguera, de lo que se deduce que formó compañía propia y se desligó del proyecto anterior. Cabe destacar que entre los nombres del nuevo cuadro artístico figuraba el de Adolfo Marsillach. No ha quedado documentación sobre el dictamen que recibió en esta ocasión, aunque, a falta de ningún testimonio en contra, parece previsible que se le enviara una nueva hoja de censura autorizando las representaciones, como era habitual en el procedimiento de la Junta. No obstante, a pesar de haber sido autorizada, esta obra, como se dijo, no figura como estrenada en ninguno de los escasos estudios sobre este autor, de lo que parece deducirse que no llegó a representarse. Tampoco se la menciona en la escueta biografía de Camps que publicó *Primer Acto* en 1974 (P.A., 1974b), como tampoco ha conocido ninguna edición en España hasta la actualidad. Ni siquiera en los fondos del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre de Barcelona, donde, como se dijo, se encuentran los manuscritos de Camps, hay rastro alguno de esta obra escrita en colaboración.

Aunque de todo ello cabe deducir que no forma parte de lo más destacado de la producción del autor, lo cierto es que el libreto conservado en el expediente de censura es, posiblemente, la única fuente para acceder a este texto. De él cabe destacar que, estando escrito en pleno auge de las comedias edulcoradas y superficiales de la posguerra, presenta una dura crítica de las falsas apariencias que rodean al matrimonio en la sociedad burguesa. La pareja protagonista, que, pese a la terrible declaración de Él, acepta convivir durante unos meses y guardar las apariencias, vive de puertas para adentro en un auténtico infierno, si bien en sus relaciones con el exterior, adopta poses divertidas y frívolas, al modo de las comedias al uso en la época. Así pues, aunque sus autores la titularon como “Comedia en un prólogo y dos actos”, en realidad la obra tiene más elementos propios del drama (aunque en ocasiones caiga en el melodrama) que de la comedia. También figura en su cubierta el rótulo de “Escena

⁸ El libreto presenta numerosas modificaciones manuscritas, aunque, más que modificaciones debidas a la censura, parecen correcciones de estilo; además, se han añadido algunas acotaciones, y hay algunas tachaduras, hechas con los mismos bolígrafo y lápiz con los que se han hecho correcciones de estilo, lo que parece confirmar que se trata de modificaciones realizadas por alguno de los autores o por el director de la obra, y no por los censores.

contemporánea”, a modo de segundo subtítulo, lo que muestra de algún modo el deseo de sus autores de reflejar la realidad de su tiempo.

*El caso Sodoma*⁹

Cuatro años después de que se autorizara la obra anterior, el autor se marchó al exilio, y en los años sucesivos, como se dijo, no volvería a presentarse a censura ninguna de sus obras. Entre tanto, y a diferencia de lo que ocurriría en su país de origen, el autor conseguiría estrenar con cierta continuidad durante sus años de exilio: primero en México (1951-1963), donde llegó a estrenar varias de sus obras, en ocasiones con éxito (véase Mengual Catalá, 1995, y Fernández Torres, 2008: 19-20), y posteriormente, en la República Democrática Alemana, donde desarrolló una labor continuada como autor, dramaturgista y director de escena durante ocho años. Además, sus obras fueron estrenadas en Bélgica, Argentina, Reino Unido y Checoslovaquia (Fernández Torres, 2008: 17). Tal como señala Fernández Torres, Camps «se propuso trabajar como si no fuera jamás a volver a su tierra natal, tratando de integrarse plenamente en el mundo teatral de los países en los que vivió». (2008: 17-18)

No sería hasta 1973, más de un cuarto de siglo después de la autorización de *Retrato de boda*, cuando se presenta a censura *El caso Sodoma*. En esta ocasión, la instancia fue presentada por Ramiro Bascompte (08/06/1973), con la intención de representar este texto en el Teatro Griego de Montjuich el día 23 de agosto de ese año.

Esta vez la obra fue enjuiciada por tres censores, y a diferencia de la ocasión anterior, todos ellos coincidieron en su dictamen prohibitivo. Tal como muestran los informes, la prohibición se debió a que se consideró que había en la obra un tratamiento irreverente hacia el texto bíblico en el que está basada y una defensa explícita de la homosexualidad. En este sentido, uno de los censores, Alfredo Mampaso, describió el texto de Camps como «Inconcebible relato de los pasajes del Génesis reduciéndolos a una interpretación antirreligiosa», y a continuación escribía: «No puede ser autorizada. Cae en todas las normas que amparan la Religión Católica». Por su parte, el sacerdote Jesús Cea Buján justificaba la prohibición del siguiente modo: «Irreverencia al nombre de Dios y burla del texto bíblico. Finalidad: reírse de todo, sin fronteras y llevar a escena el homosexualismo. Prohibida Normas 9-1º y 14-1º y 2º». Recordemos que la Norma 9, en su artículo 1º, prohibía la presentación

⁹ IDD 046 (Censura Teatral, Ministerio de Cultura); expediente: 0307/73; signatura AGA: 73/10033.

de las «perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario», a menos que estuviera exigida por el desarrollo de la acción y tuviera una clara y predominante consecuencia moral; mientras que la Norma 14^a, en su artículo 1º, prohibía la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas, y en su artículo 2º prohibía la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atentara de alguna manera contra instituciones o ceremonias «que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente», con la indicación de que debería quedar clara la distinción entre la conducta de los personajes y lo que éstos representan¹⁰. Finalmente, Antonio Albizu escribió:

Como lo dice el mismo autor, se trata de dramatizar de forma irónica el pasaje (sic) bíblico de Sodoma y Gomorra en el que Abraham queda ridiculizado y Lot se queda convencido del razonamiento del rey de los Zodomitas (sic), aunque no lo quiere aceptar, de que la sodomía (sic) es la solución para la felicidad de los pueblos y para evitar los problemas de la superpoblación, mientras que el matrimonio judío –uno con una– tiene por finalidad fortificar el grupo humano para poder guerrear y apoderarse de los territorios ajenos. Además, la obra está totalmente transida de intentos de seducción sodomítica al mismo Lot y los enviados que pueden ser ángeles. PROHIBIDO. Normas 9-1º y 14-3º¹¹.

En consecuencia, esta obra fue prohibida en junio de 1973 (22/06/1973), por las Normas 9ª y 14ª, tal como habían señalado los censores Cea y Albizu. Puesto que Camps era un completo desconocido, no encontramos en los informes reparos de ningún tipo ni temores sobre las repercusiones de la prohibición, como sucede en algún caso cuando se trataba de dramaturgos de reconocida trayectoria. El libreto utilizado por los censores fue una edición que contiene tanto esta obra como *El gran tianguis* y *Columbus*, 1916 (México, Ediciones de Andrea, 1961), en la cual no se han realizado tachaduras¹². Hasta el momento, esta obra no ha sido estrenada ni editada en nuestro país.

¹⁰ Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”, BOE, 58, 8-III-1963, págs. 3929-3930. Dichas Normas se aplicarían al teatro en virtud de la Orden de 6 de febrero de 1964, del Ministerio de Información y Turismo, por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta de Censura de Obras Teatrales y las Normas de Censura, BOE, 48, 25-II-1964: 2506.

¹¹ Siguiendo con la normativa antes citada, la Norma 14ª en su art. 3º prohibía «el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos».

¹² Aunque no tiene tachaduras, dicho ejemplar sí tiene una página doblada por la mitad: se trata de la pág. 161, que contiene las siguientes intervenciones:

Bara.- [...] Me pregunto si también llegará pronto el día en que nosotros hayamos de desaparecer... La vida colabora con los jóvenes, con los pueblos dinámicos, con los exaltados. Tu tío Abraham, por ejemplo...

Lot.- Volvemos a hablar de él. Realmente ha de ser una persona importante...

Bara.- ¿Y quién duda de que Abraham es importante? Que su ambición de dominar la tierra, de verla poblada por sus descendientes, sea benéfica o no, esa es otra cuestión. Los grandes hombres, los hace la ambición ilimitada. El perseguir un fin sin reparar en los medios. El situarlo muy lejos, muy alto, muy imposible. El fijarse ciertas normas, muy sencillas, comprensibles por todos, y obedecerlas sin nunca vacilar. El inventarse un Elohim que obligue a cumplirlas...

Lot.- (*Protestando.*) El Elohim de Abraham no se lo inventó él. Es el Señor de los hebreos...

Ahora bien, ¿cómo era el texto que tanto escandalizó a los censores? ¿Eran ciertas sus apreciaciones respecto a su tratamiento de la narración bíblica en que se basa? El propio autor, que subtitula su obra como “Farsa bíblica”, advierte que:

Se trata aquí de un dramatizar literal –más o menos irónico– de los sucesos relativos, narrados en la Biblia (Génesis, 12-13, 14, 18 y 19). Así como de un intento de explicación lógica de ellos. La escabrosidad de ciertas escenas obedece, solamente, a un afán de fidelidad al texto. En algunos casos la labor del autor se ha limitado a suavizar y frivolar el original. (Camps, 1961)

La obra transcurre en la Sodoma bíblica, hace 4000 años. El autor nos presenta a unos personajes próximos, con comportamientos muy humanos (un Lot bonachón, una Milka algo chismosa, con sus hijas preguntonas y traviesas, y un rey Bara que intenta ser paternal y comprensivo con su pueblo), que entran en conflicto por su divergencia de opiniones, divergencia que intentan resolver dialogando y expresando sus posturas racionalmente. Bara, el rey de esta ciudad, confiesa a Lot, quien se muestra escandalizado, que su abuelo resolvió que los hombres cohabitaran entre ellos para dar respuesta al problema que suponía la superpoblación. Frente a la estrategia de hebreos y otros pueblos de ser más numerosos y más fuertes que sus vecinos, los sodomitas son gentes pacíficas que no aspiran a colonizar territorio alguno, sino a vivir en paz en su ciudad. Si Lot se permite considerar moralmente reprochable las costumbres de su pueblo, también él muestra su desacuerdo con el comportamiento de Abraham al consentir que su esposa Sara cohabitara con el faraón, e incluso cuestiona si es buena o no la ambición ilimitada del pueblo de Abraham, llegando a sugerir que han inventado a su dios para hacer cumplir sus normas (véase el fragmento transcrito en la nota 12).

La obra plantea, tal como se deduce de las palabras del propio rey Bara, el relativismo de los valores morales y de las costumbres, sin tomar partido de forma explícita por ninguno de los antagonistas, pues ambos llegan al desenlace convencidos de su propia razón. Es más: de algún modo, y de acuerdo con el relato bíblico, el curso de los acontecimientos parece dar la razón a Lot, quien vaticinaba un castigo divino contra los sodomitas, pues al salir él y los suyos de la ciudad, un cráter entra en erupción y la arrasa por completo. Los censores, sin embargo, consideraron que era la postura de Bara la que salía triunfante, según señaló Albizu en su citado informe, y que Lot era convencido por este, cosa que en ningún momento se desprende del texto

Bara.- Sí, sí, perdona. Olvidé por un momento que también tú eres hebreo. En fin. Creo, sinceramente, que formáis un pueblo con grandes posibilidades para lo porvenir. Seréis poderosos, seréis fuertes. ¿Felices? Eso, quién sabe.

Lot.- La felicidad de los pueblos es poca cosa, comparada con su glorioso destino.

Bara.- (*Mira fijamente a Lot y sonríe.*) Hay muchos puntos, amigo Lot, sobre los que no podremos nunca estar de acuerdo. Con que hablemos de tu tío. [...].

de Camps, donde ambos mantienen sus posiciones firmes hasta el final. En cambio, llama la atención el que los censores no realizaran ninguna llamada de atención sobre la posible relación incestuosa entre Lot y sus hijas que, a modo de último guiño irónico, queda apuntada al final del texto. Tal vez consideraron que no era necesario añadir nuevos argumentos para prohibir el texto sin más.

Hay que señalar que por aquellas fechas Camps había viajado a Barcelona para recoger el premio de novela Villa de Torelló, lo que pudo facilitar el contacto del autor con el mundo teatral catalán y motivar la presentación a censura de este texto y el proyecto de estrenarlo en Montjuich. También por entonces es cuando el autor presenta al Lope de Vega El edicto de gracia, texto con el que, como veremos, se mostró mucho más precavido, tal vez debido a la experiencia que había supuesto la prohibición de El caso Sodoma.

*El edicto de Gracia*¹³

El expediente de la obra más conocida de José María Camps está incompleto (únicamente contiene dos libretos con múltiples tachaduras, que no parecen realizadas por los censores¹⁴), por lo que no podemos conocer los detalles de su paso por la censura.

Más allá del expediente, sin embargo, hay varios datos reveladores sobre la relación de esta obra con la censura. Uno de ellos, tal vez el más llamativo, es que en el jurado que le concedió el Premio Lope de Vega había dos censores: Manuel Díez Crespo, censor y crítico del diario *Alcázar*, quien participó en representación de la Asociación de la Prensa, y Vicente Amadeo Ruiz Martínez, censor y director de escena, en representación del Ministerio de Información y Turismo¹⁵; además, presidía este jurado, en representación del Ayuntamiento de Madrid, Jesús Suevos, el cual había sido Director General de Teatro –y, por tanto, máximo responsable de la censura teatral– siendo ministro de Información Gabriel Arias Salgado. Tal como señala Fernández Torres, la presencia de estos y otros representantes del régimen en el jurado debió pesar menos que la opinión de otros integrantes de inequívocas convicciones democráticas, como Antonio Buero Vallejo, quien también tomó parte en este jurado. (Fernández Torres, 2008: 23)

¹³ IDD 046 (Censura Teatral, Ministerio de Cultura); expediente: 0008/00; signatura AGA: 73/10292.

¹⁴ La naturaleza de las tachaduras parece más bien encaminada a reducir la muy amplia extensión del texto que a la censura de la obra. De hecho, da la impresión de que se trata de correcciones del propio autor o bien del director de escena. Las tachaduras se realizaron sobre un original, del cual los dos ejemplares conservados en el expediente son copias, lo que parece demostrar que esas tachaduras no las realizaron los censores, sino que los ejemplares que se les entregaron a estos ya las llevaban.

¹⁵ Véase la composición completa del jurado en Fernández Torres, 2008: 22.

En cualquier caso, la presencia de dichos censores en el jurado que le otorgó el premio deja ver a las claras que este texto no fue considerado tan problemático como *El caso Sodoma*. Posiblemente, el hecho de que en la obra no se atacara frontalmente a la Inquisición en su totalidad, sino que su protagonista es un inquisidor que procura ser racional y justo (lo que, como veremos, fue destacado como un factor positivo por la prensa oficial), junto a las declaraciones finales que realiza el personaje del Autor –quien afirma que «el primer país en que los procesos de brujos y, con ello, la brujería oficial terminó, fue en la criticada España, intransigente quizá en otros extremos, pero decididamente humana, progresista, en lo que aquí tratamos» (Camps, 2006: 136)–, pudieron influir en la decisión final del jurado del Lope de Vega, tal como sugiere Gregorio Torres, ya que «dulcificaba en bastante grado la Leyenda Negra» (Torres Nebrera, 2006: 22). Sin duda, para los censores que posteriormente se encargaron de enjuiciar la pieza, este también debió ser un factor favorable a su autorización.

Cuando la pieza se estrenó, la prensa oficial, en la que también colaboraban varios miembros de la Junta de Censura (véase Muñoz Cáliz, 2003), destacó este aspecto. El crítico y ex censor Adolfo Prego, quien firmaba una de las críticas al montaje de esta obra, apuntaba cómo la larga existencia de la Inquisición había contribuido a forjar la visión de la España negra, afirmando que esta era una institución que «tuvo semejantes en otros países, pero que a nosotros nos resultó especialmente dañina hasta el punto de configurar una imagen de crueldad y reaccionarismo que sigue actuando en nuestra contra». A favor de la obra, Prego destacó el hecho de que el inquisidor que la protagoniza no se deje llevar por el fanatismo religioso e intente actuar con equidad: «Camps, sin embargo, no lanza un ataque frontal contra la Inquisición. Eso hubiera sido demasiado fácil y oportunista. Su ambición va más lejos. El juez inquisidor, que interviene en un proceso de brujería, es un espíritu verdaderamente justiciero y liberal, no un fanático».

También merece especial atención el testimonio de otro crítico y censor, Juan Emilio Aragonés, quien titulaba su columna, significativamente, «25 años después... otro gran Lope de Vega» (Aragonés, 1974: 35), pues mantenía la tesis de que para encontrar otro Lope de Vega comparable a las calidades de la obra de Camps había que remontarse al estreno de *Historia de una escalera* (1949):

Lo cual no quiere decir que algunas no apuntaran estimables cualidades, como agilidad coloquial, situaciones de positiva fuerza dramática, etc., pero el logro importante y expresivo de que detrás del creador de las piezas premiadas había un auténtico dramaturgo... tal sensación no la ha experimentado el crítico hasta el final de *El edicto de gracia*. Y puedo afirmarlo por haber sido espectador en la totalidad de los premios “Lope de Vega” posbélicos.

El tercer crítico censor que reseñó este estreno, Manuel Díez Crespo (quien,

como se dijo, formó parte del jurado del Lope de Vega), también escribió sobre la obra en términos elogiosos. Así, destacó la actualidad de la pieza, una actualidad que no pasaba por el oportunismo ni por la búsqueda del éxito fácil: «*Edicto de Gracia* no es una pieza oportunista. El fondo de actualidad que pueda tener está al margen de la demagogia, la eficacia y el éxito. Ha sido escrita con honda meditación sobre el tema, sin improvisaciones sobre acontecimientos superficiales». Al mismo tiempo, aprovechaba para arremeter contra aquellos autores que escribían desde unos parámetros menos tradicionales:

Estamos ante una obra bien escrita, desarrollada con cierta nobleza, puesta en escena según una técnica clásica y sin alardes más o menos de camelos “vanguardistas”. Porque los epílogos de la verdadera vanguardia europea entre nosotros no pasan de ser –salvo alguna excepción– piezas burdas sin el menor interés y sin que marquen ninguna aportación interesante a lo ya hecho. (1974: 22)

La principal objeción que señalaron los críticos de prensa fue la excesiva extensión de algunos parlamentos. Así, Adolfo Prego destacaba la tendencia del autor a los «parlamentos de bravura, largos intensos, contruidos con un refinamiento literario que en ocasiones resulta artificioso», o la presencia de alguna escena innecesaria y de «ciertos excesos verbales», objeciones a las que tal vez no fuera ajena su otra faceta de censor:

Podría señalarse que hay alguna que otra escena –como la de las dos jovencitas que cuentan sus relaciones con el diablo– que apenas resulta necesaria, y en teatro lo que no es necesario es perjudicial [...]

Algo hay que decir de ciertos excesos verbales que parecen especialmente perpetrados para epatar al burgués. Pero la burguesía ya no se asombra de nada y asimila esas –en el fondo– ingenuidades con absoluta complacencia. Camps debería revisar el texto y dejar sólo lo que tenga valor documental sobre los aquelarres, por crudo que sea. El resto de ese material sobra y no dice nada positivo para el autor.

Igualmente, Juan Emilio Aragonés apuntaba «cierta propensión a la verborrea» que achacaba a la larga estancia del autor en México, aunque compensada por «el ‘bon seny’ catalán» (Aragonés, 1974: 35), y como mejor cualidad señalaba el «excelente instinto de lo teatral» del que hacía gala el autor en esta obra, contraponiendo mediante dos personajes representativos «a la comprensiva justicia y al fanatismo desenfrenado, en tanto que para los supuestos herejes idea toda una comunidad, con dos líderes, ambos femeninos» (Aragonés, 1974: 35). Finalmente, Aragonés cerraba su crítica de una forma que se puede calificar de entusiasta: «¡Qué bien cuando –salvo inevitables objeciones menores–, el cronista puede testificar un rotundo éxito teatral! Si en esto de la afluencia del público a los espectáculos hay justicia, *El edicto de gracia* se mantendrá largo tiempo en las carteleras». (Aragonés, 1974: 36)

Aun con las objeciones indicadas, la recepción que le dedicó la prensa fue, por lo general, bastante elogiosa y en ningún momento su condición de exiliado operó

como un factor negativo; por el contrario, en la víspera del estreno, el diario *ABC* le dedicaba a Camps dos columnas de sus páginas teatrales, que concluían con una cordial bienvenida al dramaturgo exiliado: «Demos así la bienvenida a España a un español, que se fue abogado y vuelve autor; autor descubierto por otros y redescubierto aquí por el premio Lope de Vega, de tan brillante historia en nuestro teatro. Que el nombre de José María Camps, que arranca hoy en las carteleras, permanezca siempre en ellas...». (Laborda, 1974: 93)

Sin embargo, no todo fueron parabienes y facilidades a la hora de que el texto subiera al escenario. También hay que destacar el hecho de que la obra se estrenara con múltiples cortes, algunos de los cuales, según señala Torres Nebrera, respondían a una motivación política, lo que parece apuntar a una autocensura por parte del autor:

[...] en el montaje de la obra hubo bastantes cortes en el texto –en torno a las dos horas, y no tres como necesitaría una audición/representación del texto completo– y la supresión de la escena original en la que se entrevistan y discuten entre sí los tres inquisidores (Salazar, del Valle y Fray Domingo de Sardo), ya en la segunda parte de la obra, y en la que se exponía con mayor claridad la motivación política de la pieza, por otra más aligerada, en la que interviene también don Alonso de Becerra [...]. Y también se evitó en otro momento de la representación –en su primera mitad– las alusiones explícitas, en boca del inquisidor Valle Alvarado, a regiones periféricas (Aragón, Valencia, Cataluña, Navarra) por su intención de mantener privilegios frente al centralismo del XVII y, por extensión, frente al régimen franquista. (Torres Nebrera, 2006: 12, nota 5)

Hay que señalar que esta actitud *posibilista* sitúa a Camps en una posición similar a la defendida por Antonio Buero Vallejo en la conocida polémica que mantuvo con Alfonso Sastre (Buero Vallejo, 1960). Precisamente, el propio Buero Vallejo, en el prólogo que escribió a la segunda edición española de esta obra, emparentaba la postura de este autor con la suya propia, al señalar que Camps había sido posibilista aceptando que su obra se estrenara en la España de Franco:

José María Camps era marxista, y después de sus años mexicanos, residía en un país marxista. De sus firmes convicciones políticas pueden dar testimonio quienes lo hayan tratado [...]. Pues bien: este marxista revolucionario entendió que una obra como *El Edicto de Gracia* podía ser premiada en Madrid y debía estrenarse en un Teatro Nacional, para difundirse más tarde mediante los Festivales Oficiales. Tácticas hipócritas, dirán acaso quienes nunca ven más que hipocresía. Pero José María, que era reservado, no era hipócrita: nunca fingió opiniones distintas de las que siempre tuvo. Sucedió simplemente –y nada menos– que había comprendido bien hasta qué punto la ayuda a nuestra liberación cultural y al despertar de nuestro pueblo, desde dentro del país y no desde fuera, era una tarea irrenunciable y además posible [...] Su condición de exiliado, su situación vital, bien pudieron inclinarle a desdenar cuanto aquí se hiciera y a hacer suyo el aserto [...] de que las únicas creaciones ibéricas realmente valiosas eran las del exilio cultural. Mas él no incurrió en esa autojustificadora simplificación; él quiso, y lo logró finalmente, sumarse a los difíciles, mas no inviables, forcejeos que en el interior del país mantenían la batalla en pro de la libertad de expresión y del avance democrático. (Buero Vallejo, 1976: 18).

Otro dato revelador sobre la compleja relación que se estableció entre esta obra y la administración franquista es que fueron muchas las trabas que Camps tuvo para estrenar su obra en el Teatro Español, tal como estaba previsto en las bases del

Lope de Vega, y finalmente tuvo que estrenarla en el María Guerrero, coliseo que por entonces gozaba de menor prestigio que el de la Plaza de Santa Ana:

Cuando hablé con González Vergel, quien, como director del Español, debía montar mi obra, este me dijo que lo haría después de *Marta, la piadosa*, cuya versión musical se representaba con mucho éxito, cosa que me confirmó el Sr. Antolín, del Ministerio de Información y Turismo. Volví a Alemania, para formar parte del equipo de dirección de una obra de Buero, viajé después a México, y regresé a España para trabajar en el estreno de mi drama. Pero el éxito de *Marta la piadosa* seguía y se me dijo que era mejor para mí estrenar al comienzo de la temporada siguiente, en lugar de coger las fechas siempre malas del final de la temporada. Yo había venido porque sé que mi texto es demasiado largo para lo que aquí se acostumbra y quería trabajar en los cortes que se estimen necesarios. Así las cosas, recibí una carta de González Vergel en la que me decía que la obra se estrenaría en el María Guerrero, por la compañía del Español, que él no estaba dispuesto a dirigirla en esas circunstancias y que hiciera yo lo que estimase conveniente. Fui al Ayuntamiento, en donde me prometieron que tuviera paciencia, cosa nada difícil si mientras tanto no hubiera renunciado, por ejemplo, a dirigir una obra en Alemania. Por otra parte, como autor mexicano, para mí es mucho más prestigioso estrenar en el Español que hacerlo en el María Guerrero [...] Ya que acepté la postergación, no quería aceptar el cambio de teatro. (P.A., 1974a, pp. 6-7)

En definitiva, la peripecia de esta obra, desde la autocensura que ejerció el autor a la hora de acortar el texto para su puesta en escena hasta las dificultades que impidieron su estreno en el Teatro Español, pasando por el hecho de que fuera premiada por un jurado en el que participaron varios censores y autoridades franquistas y, finalmente, la buena acogida que le dispensó la prensa oficial del régimen, muestra, una vez más, el difícil y contradictorio clima en el que hubieron de desenvolverse los autores que intentaban abrirse un hueco en la escena española de los últimos años de la dictadura.

Así como en México y en la República Democrática Alemana Camps había conseguido desarrollar su labor teatral con una cierta continuidad, en España, cuando comenzaba a dar sus primeros pasos como autor, tuvo que marcharse al exilio, y ya en los setenta, cuando la relación de la cultura española con los artistas exiliados comenzaba a ser menos traumática, y cuando el autor había conseguido el más importante galardón que entonces se concedía al teatro en nuestro país y había estrenado su obra en uno de sus más importantes coliseos, su temprana muerte impidió la deseada continuidad en los escenarios. Además de la evidente conclusión sobre la forma en que el régimen franquista trataba a los autores críticos, lo cierto es que el tema merece una reflexión sobre el olvido en que cayeron en la España democrática aquellos dramaturgos que hubieron de marcharse al exilio durante la dictadura.

Referencias bibliográficas

ARAGONÉS, J. E. (1974), "25 años después... otro gran Lope de Vega", *La Estafeta Literaria*, 553 (1 de diciembre), pp. 35-36.

- BUERO VALLEJO, A. (1960), "Obligada precisión acerca del imposibilismo", *Primer Acto*, 15, pp. 1-6.
- CAMPS, J. M. (1961), *Tres obras dramáticas (El Gran Tianguis, Columbus 1916, El caso Sodoma)*, México DF: Ediciones De Andrea.
- ____ (1974), *El edicto de gracia*, *Primer Acto*, 174, pp. 12-49.
- ____ (1976), *El edicto de gracia*, Barcelona, Linosa. (Con prólogo de Antonio Buero Vallejo).
- ____ (1999), *Víznar o Muerte de un poeta. (Ficción dramática sobre la guerra civil española en tres actos, el segundo, dividido en dos cuadros)*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad. (col. Antología Teatral Española. Edición a cargo de Josep Mengual Catalá.)
- ____ (2006), *El edicto de gracia*, Madrid: Fundamentos. (Edición a cargo de Gregorio Torres Nebrera. Anexo al vol. VII de: Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y Antología del Teatro Español de posguerra*).
- CAMPS, J. M. y MIRAS, D. (2008), *El edicto de gracia. Fedra*, Madrid: Asociación de Directores de Escena. (Edición a cargo de Alberto Fernández Torres).
- Centro de Documentación Teatral (2001), *Anuario Teatral 2000*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura).
- DÍEZ CRESPO, M. (1974), "Estreno de *Edicto de gracia*", *El Alcázar*, 14 de octubre: 22.
- DOMÉNECH, R. (1977), "Aproximación al teatro del exilio", en José Luis Abellán (coord.), *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, vol. IV, pp. 237-240.
- GARAYOA, A. (2000), "Caza de brujas", *Diario de Navarra*, 12 de junio.
- LABORDA, Á. (1974), "Ante el estreno. *El edicto de gracia*, de José María Camps", *ABC*, 9 de octubre: 93.
- MENGUAL CATALÁ, J. (1998), "El teatro mexicano de José María Camps", en: Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*. Volumen 2, pp. 481-489. Edición digital de libre acceso en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91371397109137728500080/p0000014.htm>
- ____ (1999), "Introducción a *Víznar o Muerte de un poeta*", y "Bio-bibliografía de José María Camps" en José María Camps, *Víznar o Muerte de un poeta*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 9-22 y 23-28.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2003), "Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo. Las difusas fronteras entre crítica y censura", *Las Puertas del Drama. (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, 15, pp. 19-25.
- ____ (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.
- OLIVEIRA, A. (2000), "Zarrapastra representa *El edicto de Gracia*, de José María Camps, en el Gayarre", *Diario de Noticias*, 11 de junio.
- P.A. (1974a), "Con José María Camps. Entrevista en dos tiempos", *Primer Acto*, 174, pp. 6-10.
- ____ (1974b), "Biografía de José María Camps", *Primer Acto*, 174, p. 7.
- PACO, M. de (1999), "*Víznar*, de José María Camps: condena, pasión y muerte de Federico García Lorca", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona: Associació d'Idees GEXEL, pp. 247-255.
- PREGO, A. (1974), "*El edicto de gracia*, de José M. Camps", *ABC*, 13 de octubre, p. 79.
- TORRES NEBRERA, G. (2006), "Retrato de un inquisidor liberal", en José María Camps, *El edicto de gracia*, Madrid: Fundamentos (Anexo al vol. VII de: Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera, *Historia y Antología del Teatro Español de posguerra*).